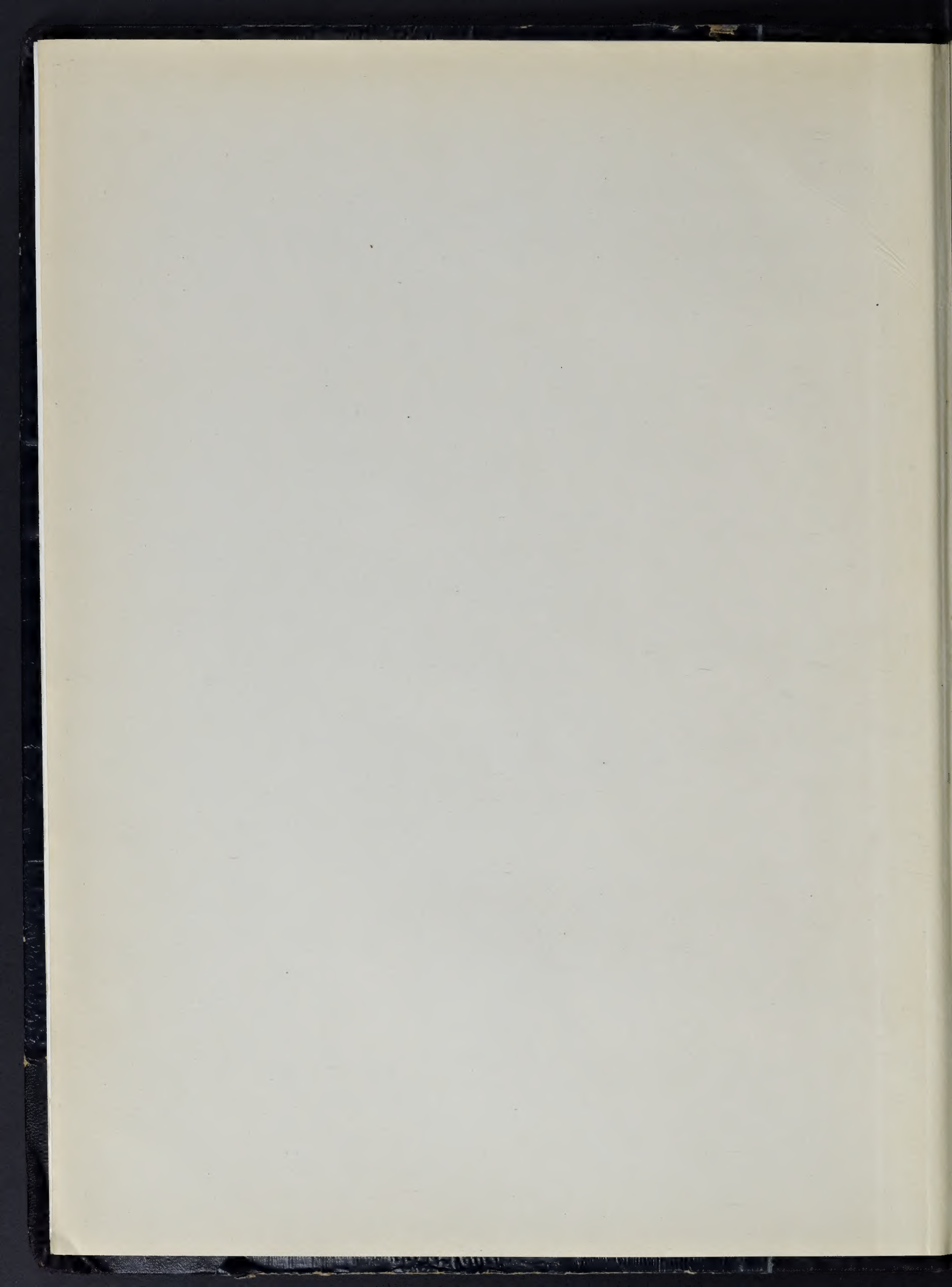


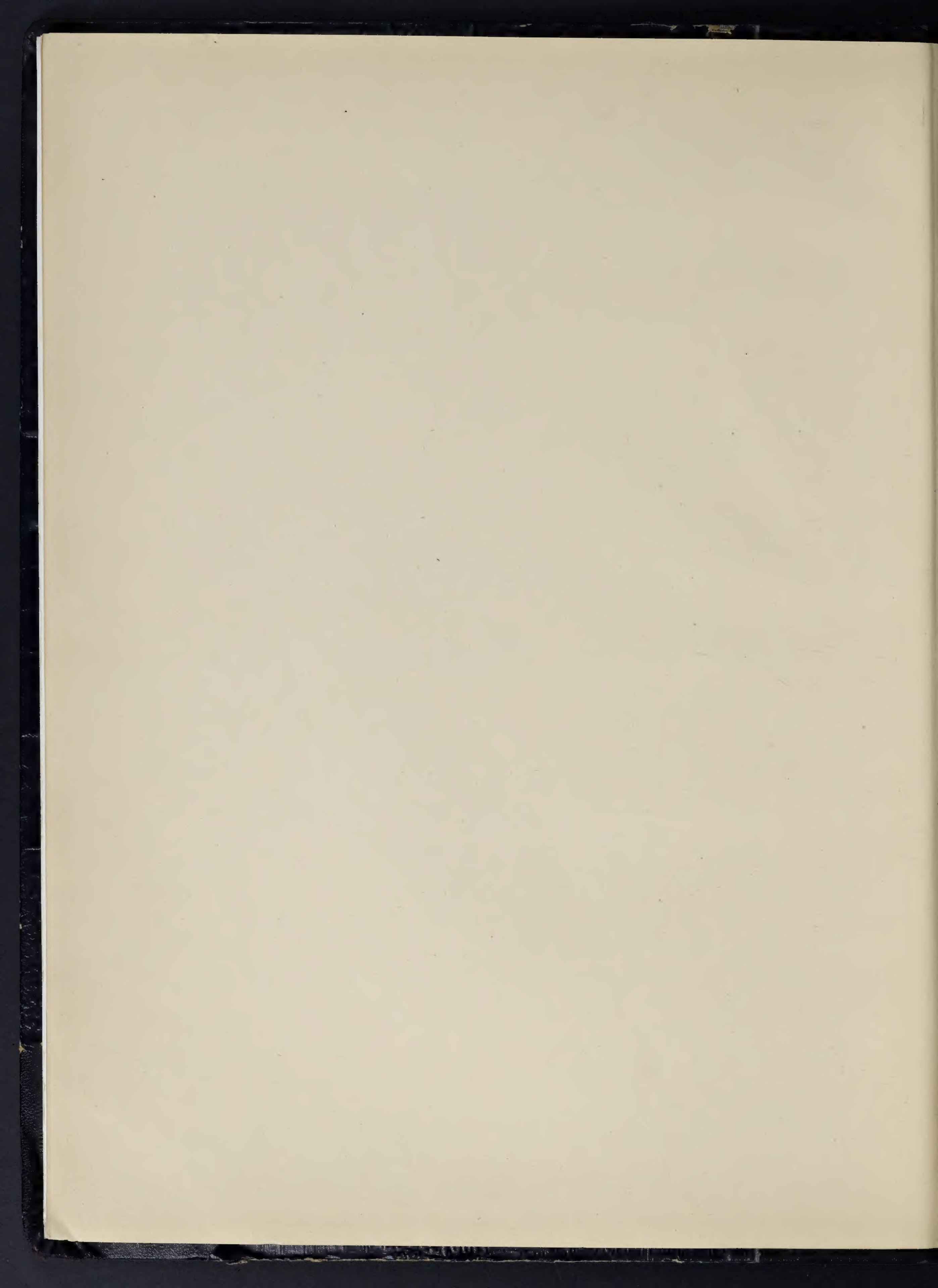


Pr. 26. 1. '48



DIE GROSSHERZOGLICHE

GEMÄLDE-GALERIE ZU OLDENBURG



DIE GROSSHERZOGLICHE

GEMÄLDE-GALERIE

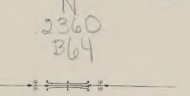
ZU

OLDENBURG.



TEXT VON

DR. WILHELM BODE.



WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.
1888.

Kupferdrucke

aus der Druckerei der „Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft“.

Textdruck

aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

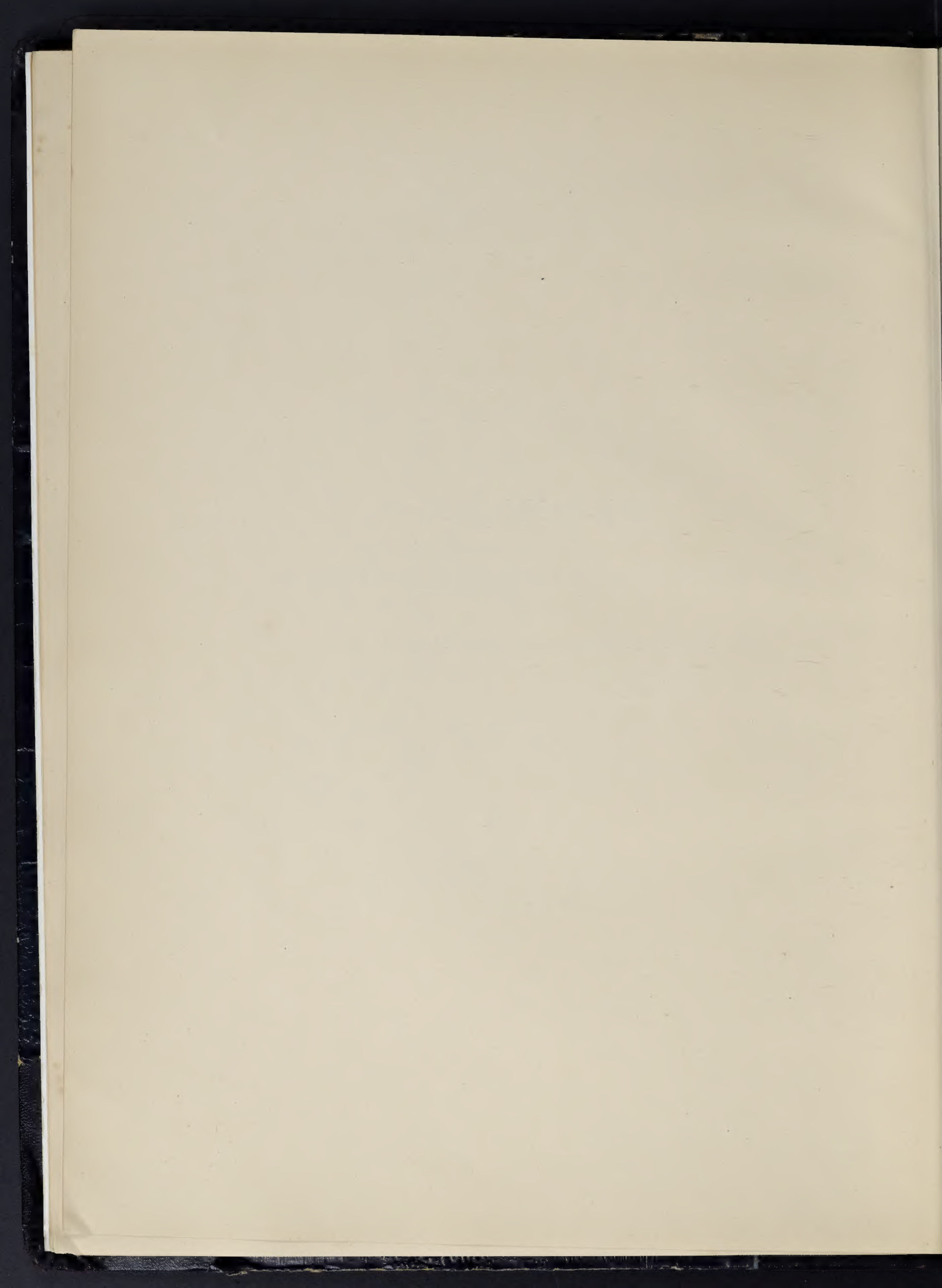
Papier

aus der k. k. priv. Papierfabrik „Schlöglmühl“ in Wien.

BILDERLESE

AUS KLEINEREN GEMÄLDESAMMLUNGEN

IN DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH





Die Malerei bei den germanifchen Völkern. Fresco von Griepenkerl im Treppenhaufe des Augufteums zu Oldenburg.

VORWORT.



INE der Segnungen des feligen Heiligen Römifchen Reiches Deutfcher Nation, welche wir jetzt inmitten des Einheitsftrebens und der Neugeftaltung Deutfchlands gar zu leicht überfehen, find die zahlreichen öffentlichen Sammlungen, namentlich Kunftfammlungen, von denen faft jede auch nur mittelgrofse deutfche Stadt die eine oder andere aufzuweifen hat.

Die hervorragendften Sammlungen follte man in den grofsen und reichen Freien Reichsftädten erwarten, welche den Sitz der deutfchen Kunft zur Zeit ihrer Blüthe ausmachten: die auffällige Erfcheinung, dafs gerade diefe Städte keine oder wenigftens keine nennenswerthe Kunftfammlungen befafsen, dafs folche vielmehr zuerft von den Fürften in ihren Refidenzen angelegt wurden, erklärt fich zum Theil daraus, dafs ein Überflufs an Kunftwerken, der zur Anlegung eigentlicher Sammlungen reizen konnte, erft eintrat, als Blüthe und Reichthum der Reichsftädte unrettbar untergraben waren. Auch gibt die Liebhaberei des Einzelnen viel leichter Veranlaffung zum Sammeln als eine ftets von Nützlichkeitsrückfichten geleitete vielköpfige Gemeinheit. Die deutfchen Fürftenhöfe waren daher im fiebenzehnten und namentlich im achtzehnten Jahrhundert, als die klaffendften Wunden des Dreifsigjährigen Krieges langfam zu vernarben anfingen, und als die Neigungen und Liebhabereien der Regierenden noch in keiner Weife durch Verfaffungen eingefchränkt waren, recht eigentlich die Pflanzftätten für allerlei Kunft- und Raritäten-Cabinete, fowie für wirkliche Kunftfammlungen, insbefondere Gemälde-Galerien. Eine weife Politik der neueren Zeit, in welcher die Zahl der regierenden Fürften und der Refidenzen allmälig fehr zufammengefchmolzen ift, hat diefe Sammlungen nicht nur unangetaftet gelaffen, fondern fie fogar vermehrt und fie in jeder Weife zur Geltung zu bringen gefucht.

Inzwifchen ift dadurch, dafs die Befchäftigung mit der Kunft nicht mehr ausfchliefslich ein Zeitvertreib hoher Perfonen ift, fondern in gewiffem Sinne Gemeingut geworden ift, das Sammeln von Kunftwerken auch zur Aufgabe der Gemeinden herangewachfen; und zwar find hierin gerade die Freien Städte, die bisher am meiften zurückgeblieben waren, vorangegangen: Frankfurt a. M., Bremen, Hamburg und — Leipzig, welches letztere es mir wohl nicht verargen wird, wenn ich es mit zu den „freien Städten" rechne, denen es durch feine hervorragende Stellung in Wiffenfchaft und Handel und durch feine politifche Denkungsart in gewiffer Weife nahe verwandt ift. Freilich fchliefst fich auch hier

die Gründung der Sammlungen erst der Thätigkeit und Freigebigkeit Einzelner an, welche die eigenen, oft mit Aufwand eines grofsen Vermögens und der Hingebung eines ganzen Lebens zusammengebrachten Sammlungen den Städten zum Geschenke machten und diesen dadurch die Veranlassung gaben, ihrerseits für würdige Aufstellung und für Vervollständigung derselben zu sorgen.

Die in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr in weiteste Kreise eindringende Freude an der alten Kunst, in diesen öffentlichen Sammlungen gebildet, hat ihrerseits auf die weitere Ausbildung derselben nach verschiedenen Richtungen hin gewirkt. Ein wesentlicher Factor aber in der Erziehung des Geschmackes im gröfseren Publicum sowohl wie in der Ausbildung des Interesses für jene kleineren, zum Theil bis in die neueste Zeit fast unbekannten oder vergessenen Galerien war die Publication einzelner dieser Sammlungen in Radirungen. William Unger's Radirungen alter Gemälde in der „Zeitschrift für bildende Kunst", insbesondere seine Radirwerke der Braunschweiger und der Casseler Galerie haben dem grofsen Publicum diese Sammlungen gewissermafsen wiedereröffnet und zu gleicher Zeit den Geschmack an der Radirung neu belebt. Es war E. A. Seemann's Verdienst, ein Bedürfnifs nach dieser Richtung in Deutschland zuerst als Verleger zu entdecken und ein Talent in seine richtige Bahnen einzuführen. Seitdem, also seit kaum fünfzehn Jahren, sind verschiedene ähnliche gröfsere und kleinere Publicationen erschienen: das Wiener Belvedere in Unger's grofsem Radirwerk, die Stædel'sche Galerie zu Frankfurt in Eisenhardt's Galeriewerk, die Pinakothek zu München in Raab's Publication; endlich wird auch von der Berliner Galerie ein grofses Sammelwerk vorbereitet, von dem jedoch noch keine Proben vorliegen.

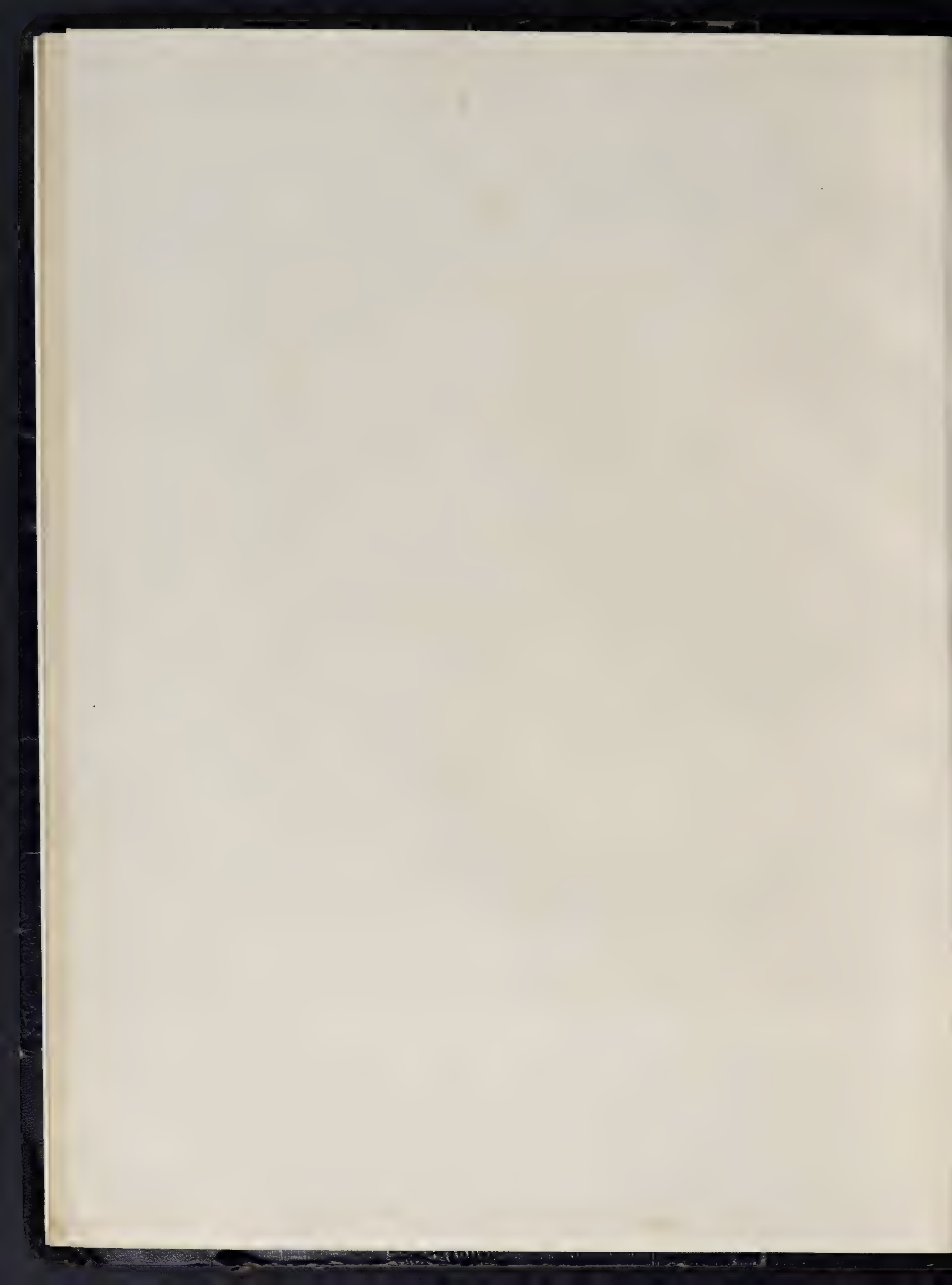
Neben diesen Sonder-Publicationen hat die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst", ihren Zielen entsprechend, jene Anfänge der Seemann'schen „Zeitschrift für bildende Kunst" in systematischer und umfassender Weise weiter auszubilden sich bestrebt. Die Pester Galerie sowie eine Anzahl von alten Meisterwerken in Wiener Privatbesitz sind durch die Gesellschaft entweder vereinzelt oder als Galeriewerk ausgegeben worden. Mit dieser neuen Publication hat sich dieselbe ein umfassenderes festes Ziel gesetzt: die Veröffentlichung der hervorragenderen Gemälde jener kleineren Gemäldesammlungen Deutschlands und Österreichs, deren Werke in Radirungen bisher nicht vervielfältigt wurden. Zunächst sind die Galerien in Oldenburg und Schwerin, sowie die Privatsammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft zu Hamburg in Angriff genommen. In einiger Zeit werden auch schon aus den Sammlungen in Dessau und Woerlitz, sowie aus den Galerien von Gotha, Nürnberg und Darmstadt die ersten Proben dem Publicum vorgelegt werden können. Diesen werden sich später die Sammlungen in Prag, Wien und Innsbruck anschliessen.

Für die Ausführung der Arbeiten sind die erprobtesten Kräfte in Deutschland gewonnen, welche sich zum Theil gerade in ihrer Thätigkeit für die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" ausgebildet und dadurch einen Namen gemacht haben. Die Gemälde aus der Oldenburger und Schweriner Galerie radiren Halm, Kühn, Eilers, Krauskopf, Onken und Rohr; jene der Wesselhoeft'schen Galerie Hecht, Doris Raab, Raudner, Deininger, Holzapfel und Ritter.





DIE HEILIGE FAMILIE MIT DER MEERKATZE.





Die Malerei bei den romanischen Völkern Fresco von Grupenkerl im Treppenhause des Augusteums zu Oldenburg.

ZUR GESCHICHTE DER SAMMLUNG.

IM Gegenfatze zu den meiften fürftlichen Gemäldefammlungen Deutfchlands, die im Laufe des fiebenzehnten und des vorigen Jahrhunderts oder bereits früher entftanden find, fällt die Entftehung der grofsherzoglichen Galerie zu Oldenburg erft in die neue Zeit, und zwar ganz ausfchliefslich in diefe. Es ift dies in der Gefchichte des Landes begründet: abgefehen von dem für die Bildung eines Kunftbefitzes ungünftigen mehrfachen Wechfel der Herrfcherfamilien in der alten Graffchaft Oldenburg, hatte nämlich das dänifche Herrfcherhaus bei der Abtretung von Oldenburg gegen den ruffifchen Antheil an Holftein im Jahre 1773 den gefammten Befitzftand an Kunftgegenftänden aller Art nach Kopenhagen überführen laffen. Der Grund zu der jetzigen Oldenburger Galerie wurde erft gelegt durch Herzog Peter mit dem 1804 abgefchloffenen Kauf der Sammlung des Malers H. W. Tifchbein. Dem Ankauf diefer Sammlung und einer Reihe von Einzelerwerbungen desfelben kunftfinnigen Fürften, fowie den ebenfo zahlreichen und nicht minder werthvollen Ankäufen des jetzt regierenden Grofsherzogs verdankt die Galerie faft ihren ganzen jetzigen Beftand. Diefer verhältnifsmäfsig modernen Entftehung und dem Gefchmacke ihrer hohen Begründer verdankt fie zugleich einen doppelten Vorzug vor den meiften älteren fürftlichen Galerien Deutfchlands: einmal ift fie faft völlig freigehalten von allen fchlechten Bildern, von Nachahmungen und Copien, und fodann bietet fie in ihrem nicht fehr umfangreichen Beftande doch ein einigermafsen vollftändiges Bild von der Entwicklung der Malerei. Ein doppelter Vortheil für die Ausbildung des Kunftfinnes im Publicum, welches in den meiften anderen kleineren Galerien Deutfchlands fo leicht durch die Fülle von Mittelgut und Schlechtem auch den Gefchmack für das wirklich Gute in diefen Sammlungen nicht zu gewinnen vermag. Freilich fehlen der Oldenburger Sammlung dafür die Perlen erften Ranges, welche jene Galerien zumeift, wenn auch vereinzelt, aufzuweifen haben.

Die Tifchbein'fche Sammlung, welche, wie erwähnt, den Grundftock der Galerie bildet, beftand aus 86 Gemälden der verfchiedenften Schulen, welche Tifchbein theils während feines Aufenthaltes in Italien, theils fpäter in Oldenburg durch Vermittlung Hamburger Kunfthändler erworben hatte. Bemerkenswerth find darunter eine Reihe von Bildniffen venezianifcher Meifter, von P. Bordone, L. Baffano und Moroni, ferner die beiden Porträts von Amberger, verfchiedene Bilder von Rembrandt'fchen Schülern und einige unbedeutendere kleine holländifche Gemälde. Nach Ausfcheidung

einer kleinen Zahl von Bildern, die nicht für galeriewürdig gehalten und daher an Tifchbein zu gelegentlichem Austaufch zurückgegeben wurden, erfolgte die Vereinigung der Sammlung mit dem alten Beftand und wurde von der ganzen, nunmehr 141 Gemälde betragenden Galerie fchon im Jahre 1805 das erfte Verzeichnifs ausgegeben.

Trotz der Kriegswirren war Herzog Peter felbft im Exil auf ftetige Vermehrung der Sammlung durch einzelne Erwerbungen bedacht. Das intereffante Bild von Andrea Solario wurde 1808 in Paris gekauft, faft gleichzeitig die Madonna von Mabufe und das Stillleben von G. de Wife; in den zwanziger Jahren wurden verfchiedene Gemälde von Verfchuring, Salomon van Ruysdael, Snyders, Jan van Huyfum, Hoeckgeeft u. A. erworben.

Der Nachfolger, Grofsherzog Auguft, wandte fein Intereffe vorwiegend der Vermehrung der naturwiffenfchaftlichen Sammlungen zu. Erft der Sohn desfelben, der regierende Grofsherzog, hat durch ftetige und umfangreiche Erwerbungen die Sammlung der Zahl wie dem Werthe nach mehr als verdoppelt und für die Aufftellung derfelben in einem würdigen Neubau Sorge getragen. Anfangs wurden die Ankäufe in deutfchen Sammlungen gemacht, und zwar mit möglichfter Ausnützung der immer feltener werdenden Gelegenheiten. Im Jahre 1854 wurde eine Auswahl aus der Mannheimer Sammlung Straufs getroffen und 1859 eine Anzahl Bilder der Löhr'fchen Galerie in Leipzig erworben. Aus mehreren gegen Ende der fechziger Jahre käuflichen Privatfammlungen in Norddeutfchland fuchte man in ähnlicher Weife die Hauptbilder für die Galerie zu fichern; fo aus den Sammlungen von Quandt, Rühle und Bartels. Schon vorher hatte die Eröffnung des Neubaues für die Gemäldefammlung im Jahre 1866 den Anftofs gegeben zu einer umfaffenderen und bedeutungsvollen Bereicherung der Sammlung bei Gelegenheit der 1867 in Paris erfolgten Verfteigerung der gröfsten deutfchen Privatgalerie, der Sammlung Schönborn-Pommersfelden. Die Oldenburger Galerie verdankt diefem Ankaufe eine Anzahl ihrer hervorragendften Gemälde, fo die Mutter Rembrandt's, den heiligen Franz von Rubens, das Bildnifs von Lorenzo Lotto, die Bilder von Melchior de Hondecoeter, Philips Wouwerman u. A. Auf die Anregung des bekannten, ebenfo ehrenwerthen als verdienten deutfchen Kunftforfchers und Kunfthändlers Otto Mündler in Paris, deffen Rath fchon bei der Auswahl aus der Schönborn'fchen Sammlung mitbeftimmend war, erwarb der Grofsherzog in den folgenden Jahren, in Paris fowohl wie in Italien, bei verfchiedenen Reifen eine Reihe guter Gemälde italienifcher Meifter des fünfzehnten und fechzehnten Jahrhunderts, für welche der hohe Sammler fowohl wie fein Rathgeber eine befondere Vorliebe hatten.

Seit dem Jahre 1870 find nur noch vereinzelte Ankäufe gemacht worden. Die Galerie zählt jetzt, mit Einfchlufs der Tifchbein-Sammlung, etwa 350 Gemälde. Seit der Eröffnung in den neuen Räumen im Jahre 1866 hat die Galerie vor den meiften gröfseren Sammlungen Deutfchlands den Vorzug voraus gehabt, einen, theilweife auf Beftimmungen Waagen's beruhenden, fehr forgfältig und ausführlich gearbeiteten Katalog aus der Feder des langjährigen verdienten Vorftandes der Oldenburger Sammlung, Kammerherr von Alten, zu befitzen, der unter Anderem in der Wiedergabe der Künftlerinfchriften im Facfimile, fowie in der Angabe der Holzarten, auf denen die Bilder gemalt find, allen anderen Galerie-Katalogen vorangegangen ift.



GEMÄLDE DER ITALIENISCHEN SCHULEN.

DAS frühefte benambare und zugleich das erfte namhafte Gemälde der Galerie ift das Madonnenbild des Fra Angelico (Nr. 7), ein feltener Schatz in den Galerien aufserhalb Italiens. Das Bild wurde im Jahre 1869 in der Verfteigerung der Sammlung von Quandt in Dresden erworben; ein echtes und im Wefentlichen gut erhaltenes Werk aus der früheren Zeit des Frate, welches einem gleichzeitigen Madonnenbilde von etwa gleicher Gröfse in der Berliner Galerie am nächften fteht. Doch verdient das Oldenburger Bild durch feine beffere Erhaltung entfchieden den Vorzug. Das nackte Chriftkind auf dem Schofse, thront die Himmelskönigin einfam in feierlichem Ernft. Während die Künftler des Trecento durch die reichen Coftüme, die gemufterten golddurchwirkten Stoffe ihre Gottes-



Schule Raffael's „Heilige Familie".

mutter ftattlicher und herrlicher darzuftellen fuchten, hat Fra Angelico gerade durch die fchmucklofe Tracht, durch die fchlichte Färbung von Kleid und Mantel den Ernft der Geftalt noch zu erhöhen gefucht: offenbar unter dem Einfluffe feines jüngeren, aber gewaltigeren und bahnbrechenden Landsmannes Mafaccio. Nur der Goldftoff des Kiffens, auf dem Maria fitzt, und der Vorhang hinter der Madonna haben noch die alterthümliche Mufterung, ein Beweis mehr, dafs diefes Bild zu den früheften Werken des „engelgleichen Mönches" gehört.

Ein intereffanter Jünglingskopf (Nr. 8) ift im Katalog als „dem Mafaccio zugefchrieben" bezeichnet, wohl auf Grund der in der That auffallenden Verwandtfchaft diefes Bildes mit dem bekannten al fresco gemalten jugendlichen Bildniffe in den Ufficien, welches dort noch immer als Mafaccio bezeichnet ift, aber nach Cavalcafelle's Beftimmung jetzt dem Filippino zugefchrieben wird. Der Kopf ift durch feine fchönen, ausgefprochen italienifchen Züge: die fein gebogene Nafe, die vollen finnlichen Lippen des

ſchön geſchwungenen Mundes und das dichte Haar von beſonderer Anziehungskraft. Leider beeinträchtigen ein trüber Firniſs und Retouchen, namentlich die Übermalung des Hintergrundes die Wirkung des Bildes, ſo daſs die Entſcheidung darüber ſehr erſchwert wird, ob wir darin ein echtes Werk des Sandro oder eine unter deſſen Einfluſs entſtandene Arbeit von Filippino zu ſehen haben.

Auch von den übrigen gleichzeitigen Gemälden der Florentiner Schulen wird ſich kaum für eines die Bezeichnung, unter welcher dieſelben erworben worden ſind oder die man ihnen jetzt beilegt, rechtfertigen laſſen. Doch beſitzen mehrere derſelben gerade dadurch ein beſonderes Intereſſe, daſs wir darin einige jener zwar untergeordneten und mehr oder weniger abhängigen, aber doch entſchieden ausgeſprochenen anonymen Künſtlerindividualitäten kennen lernen, deren gerade Florenz um die Wende des Jahrhunderts eine beträchtliche Zahl beſaſs. Dadurch, daſs ſie regelmäſsig den Meiſtern zugeſchrieben werden, von denen ſie abhängig ſind, und an die ihre Werke am meiſten erinnern, pflegen ſie in ihrer Eigenart verkannt zu werden und zugleich die Charakteriſtik jener groſsen Meiſter, von denen ihre Kunſt abgeleitet iſt, zu trüben, bis einmal ein glücklicher Fund in italieniſchen Archiven oder eine Bezeichnung auf einem Bilde den Anhalt bietet, auf einen nunmehr geſicherten Namen eine Reihe ſtylverwandter Bilder zuſammenzuſtellen.

Von zwei Madonnenbildern, welche in der Galerie unter dem Namen Lorenzo di Credi aufgeführt ſind, ſteht das Rundbild (Nr. 8 A) dieſem Künſtler allerdings ſehr nahe; aber ein eigenhändiges Werk desſelben vermag ich nicht darin zu ſehen. Verſchiedene Gemälde des gleichen Motives ſind dieſem Bilde ſo verwandt, daſs ſie auf die Hand desſelben Nachfolgers von L. di Credi zurückgeführt werden dürfen; ſo namentlich ein von Rumohr unter Verrocchio's Namen für die Berliner Galerie erworbenes Rundbild (Nr. 104), welches Waagen ſogar geneigt war, dem Leonardo zuzuſchreiben. Geringer Farbenſinn, ſchwerer grauer Ton und ungeſchickte, eckige Zeichnung ſind die charakteriſtiſchen Merkmale dieſes Künſtlers, der dadurch faſt wie ein unter italieniſchen Einflüſſen ausgebildeter Niederländer erſcheint.

Das zweite dem Credi zugeſchriebene Gemälde der Oldenburger Sammlung, die „Anbetung des Kindes" (Nr. 8 B), hat zu demſelben entferntere Beziehungen und zeigt einen eigenartigen, allerdings wieder etwas abſonderlichen Künſtler. Von demſelben iſt mir bisher nur noch ein Werk bekannt geworden, das Rundbild der Madonna zwiſchen zwei Engeln, im Beſitze von Mr. Alexander Corella zu London, welches in der Winter-Exhibition von 1884 unter Nr. 272 („Florentine School") ausgeſtellt war. Dem Credi zeigt ſich dasſelbe verwandt in den vollen Formen, ſowie — wenigſtens in dem Oldenburger Bilde — auch in der Compoſition; in der auffallend hellen und reichen Färbung dagegen, in welcher verſchiedene Roth und Gelb dominiren, lehnt ſich der Künſtler mehr an Domenico Ghirlandajo an. Ganz eigenthümlich und ſofort kenntlich iſt der Künſtler in dem Lächeln ſeiner Geſtalten; dasſelbe iſt dem Lächeln in den Köpfen einzelner Leonardo-Schüler, wie beſonders Ceſare da Seſto, verwandt, aber noch typiſcher und noch mehr übertrieben. In dem Londoner Bilde iſt dieſes ſo ſtark, daſs der Ausdruck durch die kleinen und geſchwungenen Mündchen und die Grübchen geradezu carikirt erſcheint.

Zwei Bruchſtücke eines gröſseren Bildes, ſchwebende Engel darſtellend, welche muſiciren (Nr. 10 und 11), wurden aus der Quandt'ſchen Sammlung unter dem Namen Benozzo Gozzoli erworben und ſind jetzt Raffaellino del Garbo zugeſchrieben; wie ich glaube, nicht ganz mit Recht. Wie überhaupt die Unterſcheidung der verſchiedenen in Florenz um die Wende des Jahrhunderts auftretenden Maler mit dem Namen Raffael der Kunſtgeſchichte noch mancherlei Schwierigkeiten darbietet, ſo iſt auch Raphael de Capponibus oder de Florentia mit dem Beinamen del Garbo in ſeiner Entwicklung noch nicht genügend bekannt, und ſind daher die meiſten ſeiner Gemälde nicht hinreichend geſichert oder ſie ſind verkannt worden. Die beiden fraglichen Bruchſtücke der Oldenburger Galerie ſtimmen aber weder mit

Raffaellino's zweifellosen Werken von der hellen heiteren Färbung und der feinen weifslichen Carnation feiner fpäteren Zeit überein, noch mit den in unmittelbarem Anfchluffe an feinen Lehrer und Mitarbeiter Filippino entftandenen, faft bis zur Buntheit farbigen früheren Gemälden. Dafs diefe letzteren, von denen das Hauptwerk, eine grofse Altartafel, fich in der Galerie zu Berlin befindet, neuerdings (wie ich glaube mit Unrecht) dem Filippino felbft zugefchrieben werden, fei hier nur im Vorbeigehen wenigftens erwähnt. Die ovale Gefichtsform, die fchlanken Finger der fchwach gezeichneten Hände, die weifslichen Lichter und kühlen grünlichen Schatten im Fleifch in jenen Oldenburger Bildchen find fo charakteriftifche Merkmale, dafs fich danach andere Gemälde desfelben Meifters unfchwer müfsten beftimmen laffen.

Das Madonnenbild, welches der Katalog unter dem Namen des Fra Filippo aufführt (Nr. 9), ift im gleichen Jahre wie die letztgenannten Gemälde, 1869 im italienifchen Kunfthandel erworben. Fra Filippo felbft vermag ich nicht darin zu erkennen, wohl aber einen beachtenswerthen Nachfolger desfelben: derfelbe ift weder fo grofs und phantafievoll wie Filippo, noch befitzt er deffen Fülle von lebensvoller Naturanfchauung. Er folgt ihm vielmehr im lieblichen Ausdruck feiner fchlanken Geftalten, den er faft zur Schwermuth fteigert, fowie in der hellen Färbung und der blonden Carnation; ähnlich etwa wie in Perugia Boccati. Von deutfchen Galerien befitzt Berlin ein Madonnenbild von der Hand desfelben Künftlers, das kürzlich aus den Magazinsbeftänden in die Sammlung aufgenommen wurde, während eine gröfsere „Verkündigung" (Nr. 1065 Art des Fra Filippo) gleichzeitig an die Galerie in Caffel abgegeben worden ift. Vielleicht haben wir auch diefen Künftler nicht in Florenz felbft, fondern in einer der füdlich von Florenz am Appenin gelegenen Städte Mittelitaliens zu fuchen.

Von den Künftlern der älteren LOMBARDISCHEN SCHULE, die wir in gröfseren Galerien, aufserhalb der lombardifchen Städte, nur felten und faft immer fehr vereinzelt antreffen, hat die Oldenburger Galerie etwa die gleiche Zahl von Gemälden aufzuweifen wie aus der florentiner Schule; und zwar meift zweifellofe Werke bekannter Meifter. Doch glaube ich auch hier nicht in allen Fällen an der Beftimmung des Kataloges fefthalten zu können.

Der felbft in Italien äufserft feltene Altmeifter der lombardifchen Malerei Vincenzo Foppa fehlt auch hier; doch gibt ein kleines Madonnenbild feines Schülers Ambrogio di Stefano da Foffano, genannt BORGOGNONE (Nr. 34) durch den engen Anfchlufs an Foppa auch von diefem noch eine gewiffe Vorftellung. In dem faft fchüchtern naiven Ausdruck von Madonna und Kind, in der gemüthlich anheimelnden Einrichtung des Zimmers, aber auch in dem Mangel an grofsem Sinn in Aufbau, Charakteriftik und Zeichnung bekundet fich hier die Verwandtfchaft der lombardifchen mit der gleichzeitigen nordifchen Kunft, von der fie theilweife und nach verfchiedenen Richtungen wohl direct beeinflufst wurde.

Während Borgognone, obgleich feine Thätigkeit mit der des Leonardo in Mailand beinahe zufammenfällt, faft unberührt von diefem an feinen altlombardifchen Traditionen fefthält, werden die übrigen, meift etwas jüngeren Meifter diefer Schule, von Leonardo's in der Lombardei wie ein Zauber wirkender Kunft mehr oder weniger ftark beeinflufst. Dies beweifen auch die übrigen lombardifchen Gemälde der Oldenburger Galerie.

Dem Borgognone und felbft Foppa noch am nächften fteht ein reizvolles Profilbildnifs einer jungen Frau auf dunklem Grunde, das dem Boltraffio zugefchrieben wird (Nr. 38 B). Halm's Radirung gibt dasfelbe ebenfo reizvoll als treu wieder. Dasfelbe befitzt weder die helle und trotz des kühlen Tones fo leuchtende Elfenbeinfarbe des Fleifches, noch die meifterhafte Modellirung und emailartige Behandlung, welche uns Boltraffio's Gemälde meift fofort herauserkennen laffen. Es erfcheint mir

vielmehr als ein charakteriftifches Werk des Mailänders Ambrogio Preda. Auffaffung und Arrangement des Bildes, zum Theil auch die Beleuchtung und der bräunliche Fleifchton mit feinen weifslichen Lichtern erinnern auffallend an das bekannte weibliche Profilporträt der Ambrofiana, welches bis vor Kurzem unbeftritten als ein frühes Meifterwerk des Leonardo galt. Diefe Verwandtfchaft könnte allerdings als ein Grund mehr für Morelli's („Lermolieff's") Anficht angeführt werden, dafs diefes Bildnifs nicht mehr und nicht weniger als ein Werk unferes Ambrofius de Predis fei. Aber der gewaltige künftlerifche Abftand zwifchen beiden Bildern fcheint mir gerade umgekehrt der befte Beweis zu fein, dafs das eine Bild in Nachahmung des anderen entftanden, und dafs jenes herrliche Bildnifs in der Ambrofiana mit Preda nichts weiter zu thun hat, als dafs es diefem zum unerreichten Vorbild diente. Wenn Morelli feine Beftimmung der in diefem Bilde Dargeftellten als Bianca Maria Sforza auf eine miniaturartige kleine Zeichnung derfelben in der Akademie zu Venedig ftützt, die gewifs nicht von Leonardo und viel eher in der That von Preda herrührt, fo mufs eine Verwechslung oder fonft ein Irrthum ihn getäufcht haben. Denn fchon ein ganz flüchtiger Vergleich beider Profile mufs Jedermann überzeugen, dafs wir zwei grundverfchiedene Perfönlichkeiten vor uns haben. Zeigt daher das Blatt in Venedig das Bildnifs der Bianca Maria — und dies wird in der That durch das nebenftehende Bildnifs des Kaifers Maximilian fehr wahrfcheinlich gemacht — fo kann die im Gemälde der Ambrofiana Dargeftellte nicht die Gattin des Kaifers fein und mufs vielmehr eine dritte Perfönlichkeit darftellen. Auch ift die Annahme Morelli's, jenes Porträt fei im Jahre 1493 gemalt, als Bianca Maria dem Kaifer Maximilian verlobt wurde, entfchieden unwahrfcheinlich; denn die Braut des Kaifers war damals bereits Witwe und zählte fchon 21 Jahre, während das Bild der Ambrofiana uns ein junges Mädchen von fechzehn oder höchftens achtzehn Jahren zeigt. Auch würde mir aus dem Umftande, dafs die Zeichnung der Bianca Maria fich auf demfelben Blatte mit der Studie zu Maximilians Bilde vom Jahre 1503 findet, die Folgerung, dafs auch ihr Bildnifs aus demfelben Jahre fein müffe, viel natürlicher fcheinen, als dasfelbe zehn Jahre früher anzufetzen, wie Morelli thut.[1] Als einzigen Beweis für die Identität der Perfon und zugleich des Künftlers, führt Morelli an, dafs die Dargeftellte auf dem Mailänder Bilde „denfelben Perlenfchmuck am Halfe und auf der Bruft trägt, wie auf der Federfkizze in der Akademie zu Venedig" (was übrigens nicht einmal ganz richtig ift). Denfelben Schmuck trägt aber auch die heilige Lucia auf dem neuerdings ausgeftellten Berliner Auferftehungsbilde, das wir dem Leonardo zufchreiben und das Herr Morelli wenigftens gewifs nicht für Preda in Anfpruch nehmen wird; und ebenfo find auch die für Leonardo fo charakteriftifchen Bandverfchlingungen an den Bordüren der Kleider beiden Bildern gemeinfam. Ganz ähnlich gefchliffene und gefafste Steine, wie in dem Mailänder Bildniffe, finden wir aufserdem in verfchiedenen bekannten Gemälden Leonardo's, fo in dem Bildniffe der fogenannten Crivelli im Louvre und in der „Vierge aux rochers". Entfcheidend für oder gegen einen Künftler wird aber bei einem Vergleich verfchiedener Bilder weder die Übereinftimmung der dargeftellten Perfönlichkeit noch ihres Schmuckes fein; und das hat meines Erachtens auch Giovanni Morelli fchwerlich behaupten wollen, wenn feine Worte es auch auszufprechen fcheinen. Ja, einem Bildniffe gegenüber wird der berühmte Kunftforfcher nicht einmal unbedingt feine „Experimentalmethode"

[1] Giovanni Morelli bezieht einen Paffus des Anonymus über ein Profilbildnifs der Bianca Maria, deffen Künftler der Anonymus leider anzugeben vergifst, weil ihm der Name entfallen zu fein fcheint, ohne den geringften Anftand auf das Porträt der Ambrofiana, das fich — wie er fagt [illegible], im Jahre 1525 im Befitze des Taddeo Contarino in Venedig befand." Wie follte aber wohl ein, wie Herr Morelli annimmt, für den Bräutigam Maximilian gemaltes und ihm doch gewifs auch überreichtes Gemälde feiner zukünftigen Gattin fchon wenige Jahre nach des Kaifers Tode aus deffen Befitz verfchwunden und in's Ausland gekommen fein? Die Wahrfcheinlichkeit fpricht jedesfalls dagegen. Denn trotz der Geldverlegenheiten gingen doch weder Maximilian noch fein Nachfolger Karl V. fo mit den Bildniffen ihrer nächften Verwandten um; andererfeits würde aber ein Venezianer Liebhaber fchwerlich hohe Summen angewandt haben, um Gemälde eines Preda aus kaiferlichem Befitz an fich zu bringen.

angewandt wiſſen wollen; er wird dabei nicht aus demſelben „faunsartig zugeſpitzten“ Ohr oder aus den gleichen „kurz gekauten, ſchmutzigen“ Nägeln mit Nothwendigkeit auf denſelben Künſtler ſchlieſsen wollen. In erſter Linie entſcheidend bleiben immer die künſtleriſchen Qualitäten, und dieſe zeigen einen gewaltigen Abſtand zwiſchen den mit Sicherheit oder einiger Wahrſcheinlichkeit dem Preda zuzuſchreibenden Bildniſſen und dem Porträt der Ambroſiana. Statt der mit höchſter Feinheit empfundenen Zeichnung hier, iſt Preda's Zeichnung ſcharf und doch nicht präcis; ſtatt der trefflichen Modellirung bei durchgehender Helligkeit, modellirt Preda mit weiſsen Lichtern und kühlen grauen Schatten; Preda's Malweiſe erſcheint trocken und kleinlich im Vergleich zu der flüſſigen und leuchtenden Färbung des Mailänder Bildniſſes; und während hier die Durchbildung, namentlich auch in den Stoffen und in dem Schmucke unübertroffen daſteht, kennzeichnet ſich Ambrogio gerade hierin als untergeordneter Künſtler. Für die Entſcheidung über die Frage nach dem Meiſter des Bildes der Ambroſiana iſt es nicht ohne Intereſſe darauf hinzuweiſen, daſs ſchon eine faſt gleichzeitige Copie desſelben im Beſitze von George Salting in London vorhanden iſt. Dieſelbe rührt augenſcheinlich von der Hand eines mailändiſchen Künſtlers aus der Schule Foppa's, vielleicht gerade von Preda ſelbſt her. Vor dieſer Copie wird dem Beſchauer die Schönheit des Originals durch den groſsen Abſtand von demſelben doppelt zum Bewuſstſein kommen. Allerdings ſcheint der Einfluſs Leonardo's, namentlich in dieſem Bildniſſe der Ambroſiana, auf Preda in deſſen früherer Zeit günſtig eingewirkt zu haben. Das beweiſt der Vergleich eines von 1494 datirten Porträts eines zwanzigjährigen Jünglings im Pelz, welches 1879 in der Sammlung Fuller-Maitland in London verſteigert wurde, mit dem Bildniſſe Kaiſer Maximilians von 1502 in der Ambraſer-Sammlung zu Wien. Dem erſtgenannten Bildniſſe ſteht auch das Jünglingsporträt nahe, welches Herr Senator G. Morelli in Mailand beſitzt; und ein ähnliches Porträt beſaſs bis vor einigen Jahren Mr. Jarwes in Florenz. Mehr dem trocken behandelten und kleinlich ausgeführten Kaiſerbildniſs nähert ſich ein, dieſem allerdings überlegenes Porträt eines älteren Mannes in der Galerie Poldi-Pezzoli zu Mailand, wo es als ein Werk des Foppa bezeichnet wird; freilich möchte ich den Preda nicht mit Beſtimmtheit als den Urheber dieſes Bildes bezeichnen. Auch das Oldenburger Bildniſs gehört wohl zu dieſen ſpäteren Bildern, iſt jedoch von reicherer Färbung und wärmerem Ton als die letztgenannten Gemälde.



Andrea Solari, „Herodias“.

Der hervorragendſte Meiſter in dieſer Gruppe mailändiſcher Künſtler vom Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts, Andrea Solari, iſt in der Oldenburger Galerie durch eines ſeiner ſeltenen Gemälde,

und zwar durch ein Werk von aufserordentlicher Durchführung und tadellofer Erhaltung vertreten, die „Herodias“ (Nr. 39), welche 1808 in Paris von Bonnemaifon erworben wurde und muthmafslich aus Malmaifon ftammt. Sie trägt die Bezeichnung:

·ANDREAS DE·
·SOLARIO
·F·

Der Gegenftand, welcher gerade die Renaiffance durch den frappanten Gegenfatz eines abgefchlagenen Mannshauptes mit der blühenden Geftalt eines jungen Mädchens befonders anzog, ift uns heute nicht mehr fympathifch; aber das Schönheitsgefühl des Solario nahm dem Motiv wenigftens das Abfchreckende und fteigerte das Intereffe daran durch eine reiche und prächtige Färbung und eine ganz aufserordentliche Durchführung. Mit befonderer Freude find namentlich die reichen Stoffe und die Schmuckfachen, mit denen die Herodias förmlich bedeckt ift, in täufchender Wirkung ihres prächtigen Materials und ihrer Farbenpracht wiedergegeben. Freilich erfcheint die Behandlung, zumal für das Motiv, faft zu glatt und zu flüffig, und die Färbung durch den fchwarzen Grund, auf dem fie fich abhebt, faft zu reich, fo dafs fie der Wirkung eines Emailbildes nahe kommt. Nach Farbengebung und Behandlung möchte ich das Bild für ein Werk vom Anfang feiner fpäteren Zeit halten, bald nach der kleinen Kreuzigung im Louvre von 1503 und vor oder gleich zeitig mit dem Haupte des Johannes in derfelben Sammlung vom Jahre 1507. Wie die lombardifche Schule durch folche Gemälde nicht nur auf einzelne deutfche Meifter — insbefondere auf den jüngeren Hans Holbein — einwirkte, fondern für die Umgeftaltung der Malerei in den Niederlanden im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts geradezu entfcheidend wurde, wie fich insbefondere Mabufe, der „Meifter der weiblichen Halbfiguren“ und andere bahnbrechende Künftler diefer Zeit daran begeifterten, dafür bietet gerade ein dem Mabufe zugefchriebenes Gemälde in der Oldenburger Galerie, das uns fpäter befchäftigen wird, den intereffanten Vergleich. Dafs diefe Compofition des Solario feiner Zeit fehr beliebt gewefen fein mufs, beweift der Umftand, dafs er felbft eine freie Wiederholung davon angefertigt hat, welche fich jetzt in der kaiferlichen Galerie zu Wien befindet (Nr. 432, früher Amberger und Leonardo genannt). Dafür fprechen aber auch verfchiedene alte Copien und freie Nachbildungen von fremder Hand; eine darunter wieder in der Galerie des Belvedere, unter Luini's Namen.



Giampietrino oder M. d'Oggiono „Maria mit dem Kinde“

Ein anfprechendes Madonnenbild, welches durch Mündler erworben wurde (Nr 37), wird dem Andrea Salai zugefchrieben. Während uns diefer Gehilfe Leonardo's als felbftändiger Künftler fo gut wie unbe-

kannt ist, scheint mir das Bild die charakteristischen Merkmale eines anderen, in einer beträchtlichen Zahl von Gemälden bekannten Schülers von Leonardo aufzuweisen, des Giampietrino; wenn nämlich zwei ganz ähnliche Madonnenbilder in Rom, eines im Palazzo Rospigliosi, das andere im Palazzo Borghese diesem Künstler mit Recht zugeschrieben werden (vgl. Lermolieff, „Die Werke italienischer Meister" etc. S. 70). Nach den Typen, der tiefen, leuchtenden Färbung und dem Vorherrschen eines Orangegelbs in der Farbengebung, möchte ich bei allen diesen Bildern eher an Marco d'Oggiono denken.

Gaudenzio Ferrari's Madonna mit zwei Engeln, welche einen rothen Vorhang baldachinartig hinter ihr emporhalten (Nr. 38), gibt einen vortheilhaften Begriff dieses eigenartigen, leicht schaffenden Künstlers, dessen ganzes Können erst in seinen Fresken: in der Kraft der Farben, im Reichthum und in der Gröfse des Faltenwurfes, in der Fülle und Schönheit seiner Gestalten und selbst in einer gewissen Gröfse in Bewegung und Composition zur vollen Geltung kommt.



Gaudenzio Ferrari, „Madonna mit Engeln"

Dieses Madonnenbild wurde im Jahre 1870 aus der Sammlung Du Blaisel erworben, während ein zweites, dem G. Ferrari zugeschriebenes Gemälde, „Maria und Anna lehren das Kind lesen" (Nr. 32), 1863 aus der von Quandt'schen Sammlung in Dresden angekauft wurde, wo man es ganz irrthümlich dem Filippo Lippi zuschrieb. Der Katalog gibt Bezeichnung und Jahreszahl auf dem Bilde nicht wieder, weil der Verfasser dieselben für „hinzugefügt" hält. Mir erscheinen sie jedoch zweifellos echt. Der Umstand, dafs die Jahreszahl 1(5)28 noch gothische Ziffern aufweist, und dafs das Monogramm fast die Form einer Hausmarke hat, ist allerdings für ein italienisches Bild auffallend und würde auf einen localen, unter nordischem Einflufs stehenden Maler hinweisen. Darauf weisen aber auch Auffassung und Anordnung des Bildes, das nur in der Färbung deutlich den Einflufs der lombardischen Schule, insbesondere des G. Ferrari zeigt, mit dem es sonst gar nichts gemein hat. Schon die Anordnung der Gruppe im Vordergrunde einer weiten Kirche, deren Renaissanceformen noch starke Anklänge an das Romanische zeigen, ist von der nordischen Kunst entlehnt; ebenso die im Grunde der Kirche angebrachten Figürchen, deren spitze Hüte dieselben augenscheinlich als Juden charakterisiren sollen, wie der siebenarmige Leuchter auf dem Hochaltar das Gotteshaus als den Tempel von Jerusalem kennzeichnen soll. Auch die gemüthvolle Empfindung, sowie anderseits allerdings auch die kleinliche Zeichnung und die mangelhafte Kenntnifs des menschlichen Körpers hat dieses Gemälde mit der älteren deutschen Kunst gemein, die freilich gleichzeitig schon weit über das hinausgegangen war, was hier geleistet ist. Dafs wir jedoch in der

That ein italienifches Gemälde vor uns haben, beweift fchon der Umftand, dafs dasfelbe auf Pappelholz gemalt ift. In Italien hat aber gerade die Malerei in dem abgelegenen Piemont, durch die Nachbarfchaft der Lombardei auf der einen Seite fowie der Schweiz und Frankreichs auf der anderen, ähnliche Werke hervorgebracht, wie wir eines hier vor uns fehen. Insbefondere paffen diefe Eigenthümlichkeiten auf einen Künftler, der in der That das nebenbei wiedergegebene Monogramm[1] geführt hat, DEFENDENTE FERRARI von Chivaffo. Muthmafslich war diefem das Oldenburger Gemälde urfprünglich auch ganz richtig zugefchrieben, bis gelegentlich ein fpäterer Befitzer den ihm geläufigeren gleichnamigen Gaudenzio Ferrari für den Verfertiger nahm. Ein Gemälde des Defendente mit dem gleichen Monogramme und der Jahreszahl 1526, „Chriftus im Tempel" darftellend, hat Morelli (S. 455 Anm. 4) in der Galerie zu Stuttgart nachgewiefen, ein zweites bezeichnetes Bild befitzt die Galerie zu Bergamo; verfchiedene unbezeichnete Gemälde in der Galerie und (nach Lübke) im Dom zu Turin, fowie in der Chiefa di San Antonio di Ranverfo. Endlich nennt Morelli auch eine heilige Katharina im Befitze der Prinzeffin Karl von Darmftadt. Da wir über den Künftler, wenigftens nach einer Angabe im Katalog der Turiner Galerie, bisher nur ein einziges Document (aus dem Jahre 1530) befitzen, fo ift eine bisher als „Schule von Verona" bezeichnete Anbetung des Kindes in der Berliner Galerie (Nr. 1147) durch das darauf befindliche frühe Datum 1511 von befonderem Intereffe. Auch hier finden wir wieder die ähnlichen Anklänge an deutfche Kunft, die verwandte Färbung, die ähnlichen Geftalten und ähnliche Architektur, fo dafs ich das Bild mit Beftimmtheit für das Werk des Defendente erklären möchte.

Einen Einflufs der nordifchen Kunft fehen wir gelegentlich auch in der gleichzeitigen FERRARESISCHEN SCHULE hervortreten; jedoch in ganz anderer Weife wie in der lombardifchen und piemontefifchen Kunft, da derfelbe nicht durch directe Berührung, fondern durch die Bekanntfchaft mit nordifchen Kunftwerken, insbefondere durch Benützung deutfcher und niederländifcher Stiche oder vereinzelter Gemälde diefer Schulen fich geltend machte. Ein fehr anfprechendes Bildchen der Oldenburger Galerie bietet ein charakteriftifches Beifpiel dafür, die „Heilige Familie in der Landfchaft" von LODOVICO MAZZOLINO (Nr. 6), bezeichnet:

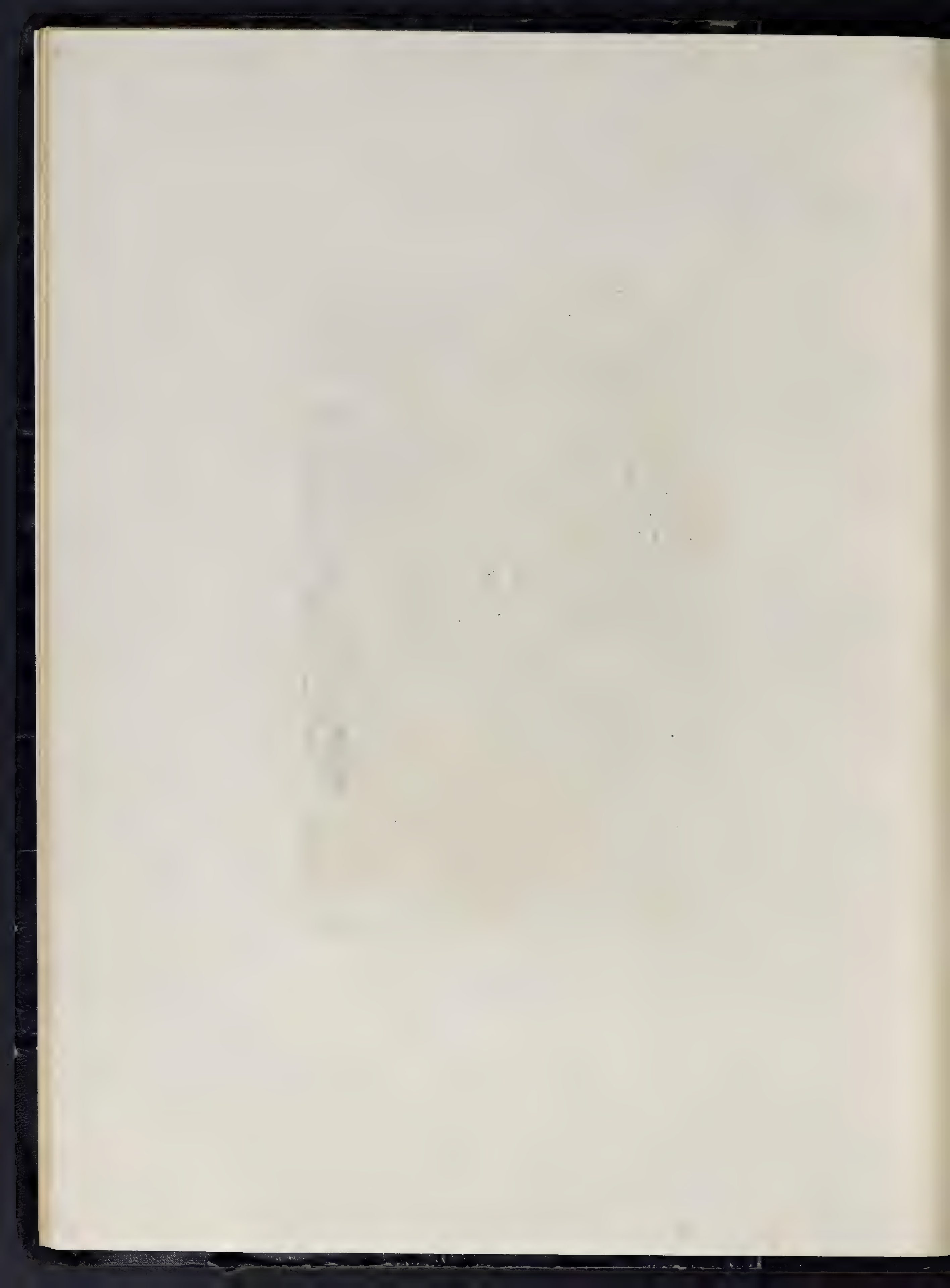
·LODOVIGO·MAZOLII·M·CCCCCXI·

Die Compofition verräth auf's deutlichfte das Vorbild von Dürer's bekannter „Madonna mit der Meerkatze", felbft in der Landfchaft und den Bauten in der Ferne; in der Farbe aber bleibt der Künftler ganz Italiener und zeigt fich als Ferrarefe von feiner vortheilhafteften Seite: tief und leuchtend, ohne die grellen gelben Töne und das kalte Weifs, durch welche die Wirkung in fo vielen feiner Gemälde ftark beeinträchtigt wird. So fchon in feinem früheften mir bekannten Gemälde, in dem Flügelaltar der Berliner Galerie vom Jahre 1509, worin wieder die Madonna auffallend an Dürer, und zwar an die Madonna auf deffen Rofenkranzfeft erinnert, welches Dürer kurz vorher 1507 in Venedig vollendete. In der Durchführung des trefflich erhaltenen Oldenburger Bildchens ift die Vollendung in der Zeichnung und Durchbildung der reichen, in Gold aufgefetzten Ornamente und des dem Mazzolino fo eigenthümlichen Beiwerkes von antiken Reliefs u. dgl., doch in glücklichfter Weife mit freier Behandlung und flüfsiger Pinfelführung verbunden. Kühn's Radirung gibt ein in allen diefen Beziehungen treues Bild des Gemäldes.

[1] In Bezug auf diefes Monogramm fei mir die Anfrage an die italienifchen Forfcher geftattet, wie fich dasfelbe erklären läfst; von den Anfangsbuchftaben des Künftlernamens läfst fich kaum einer daraus herauslefen

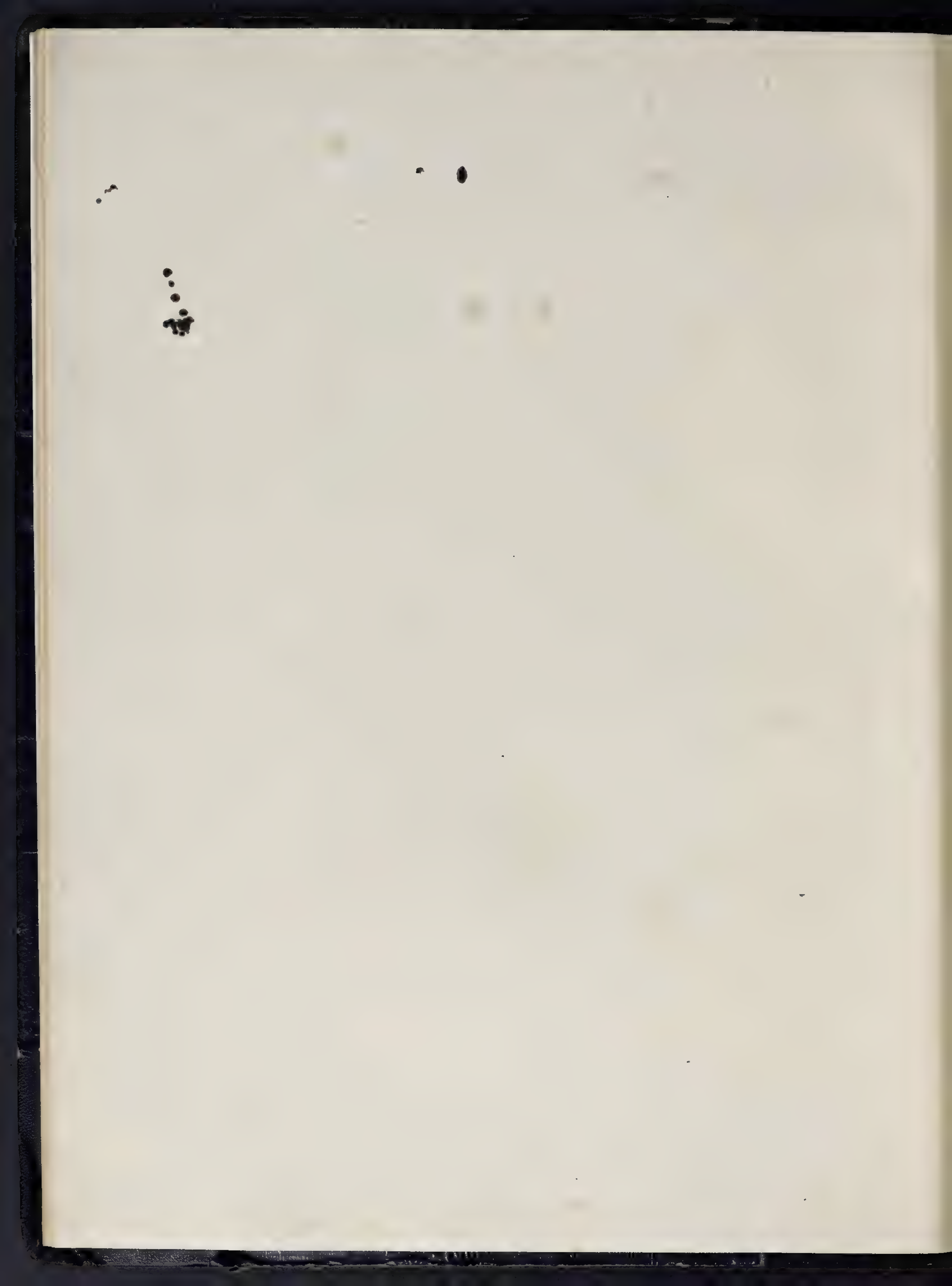


DIE HEILIGE FAMILIE.





DIE HL. KATHARINA.



Einen fehr eigenartigen, etwas früheren ferrarefifchen Meifter lernen wir in der kleinen „Heiligen Familie im Felfenthal“ (Nr. 2) kennen. In der tiefen Färbung, in der Vorliebe für gelblichbraune und braunrothe Farben und in ihrer Zufammenftellung mit Weifs fteht er dem Mazzolino nahe; feine baufchigen Gewänder mit ihren zahlreichen kleinen Langfalten find dagegen eine abweichende Eigenthümlichkeit, an welcher der Künftler befonders leicht erkennbar ift. Die mit Gold aufgefetzten Lichter, fowie einzelne Typen, namentlich der Kopf des Jofeph erinnern an Luca Signorelli, dem zum Theil auch die tiefe leuchtende Färbung verwandt ift; freilich wohl, ohne dafs wir deshalb an irgend eine direćte Beziehung zu diefem Künftler denken dürften.

Eine heilige Familie von Lorenza Costa (Nr. 3), im Jahre 1868 aus der Galerie des Conte Lochis alle Crocetta bei Bergamo erworben, bekundet fich durch ihre matte Färbung und den hellen Fleifchton als ein Werk aus deffen fpäterer Zeit, jedoch als ein befonders anziehendes, namentlich in den lieblichen Geftalten. Kühn’s Radirung gibt den Charakter des Bildes gut wieder; im Ton hat der Künftler diefelbe jedoch etwas tiefer geftimmt, als das Original gehalten ift. Auch die dem Francesco Francia zugefchriebene Madonna (Nr. 55) fcheint mir vielmehr eine Arbeit aus Cofta’s Werkftatt, da die Art der Gewandung, die Zeichnung der Köpfe und der landfchaftliche Grund weit mehr zu dem ferrarefifchen Künftler paffen als zu Francia, felbft zur Zeit als diefer unter Cofta’s unmittelbarer Einwirkung ftand.

Für den Einflufs, den theils die venezianifche Kunft durch ihre grofsen Meifter, theils die römifche Kunft unter Raffael auf die fpätere ferrarefifche Malerei ausübte, bietet die im Jahre 1869 auf der Verfteigerung der Sammlung Kufcheleff zu Paris erworbene heilige Katharina von Garofalo (Nr. 4) ein charakteriftifches Beifpiel. Von der Kunft diefes Malers (man vergleiche die Radirung von G. Eilers) gibt das Bild, welches die Jahreszahl 1529 trägt, einen vortheilhaften Begriff. Die reiche und prächtige Färbung zeigt neben alten ferrarefifchen Traditionen das Vorbild des Palma und der früheren Werke Tizian’s, während die Formengebung in ihrer leeren Schönheit und Oberflächlichkeit eine wenig glückliche Nachahmung Raffael’s bezeugt.

Sehr raffaelifch ift auch die Madonna des Cremonefen Giulio Campi (Nr. 29, aus der Sammlung des Marchefe Cambiano zu Turin 1869 erworben); in Erfindung, Typen und Färbung verräth fich das Vorbild von Gemälden Raffael’s in der Art der Madonna Colonna. Aber die Nachahmung ift keine knechtifche; fowohl in der frifchen Erfcheinung und im lieblichen Ausdruck, wie in der hellen und flüfsigen Färbung zeigt fich Campi hier von feiner vortheilhafteften Seite.

Zu den feltenften Bildern, welche die Oldenburger Sammlung befitzt, gehören zwei Gemälde des jung verftorbenen Schülers von Correggio, Giorgio Gandini († 1538), von dem auch in italienifchen Galerien nur einige wenige Bilder erhalten find, aufserhalb Italiens aber kaum ein echtes Werk in einer anderen öffentlichen Sammlung nachweisbar fein möchte. Beide Gemälde wurden aus deutfchen Sammlungen erworben: die Magdalena (Nr. 35) mit der Tifchbein’fchen Sammlung, die heilige Familie (Nr. 36) aus der Leipziger Sammlung Löhr im Jahre 1859. Nur von geringem Umfang find fie dadurch vielleicht vor der manierirten, zuweilen geradezu widerwärtigen Wirkung bewahrt, die fonft die Werke von Correggio’s Schülern und unmittelbaren Nachfolgern ausüben. Der Einflufs des Meifters macht fich in beiden Bildern fehr ftark und zum Theil in recht glücklicher Weife geltend. Die Magdalena, mit dem von Correggio fo bevorzugten flachsblonden Haar, ift durch das helle weifsliche Licht, welches die Geftalt umfliefst und fie leuchtend auf dem dunklen Grunde abhebt, wie durch die flüffige, geiftreiche Farbenbehandlung von fehr anziehender, malerifcher Wirkung. Diefe Magdalena gibt uns jedenfalls einen befferen Begriff davon, wie Correggio dasfelbe Motiv etwa behandelt haben würde, als die weltberühmte Magdalena der Dresdener Galerie. Doch hat man der letzteren Unrecht gethan, wenn man fie neuerdings



G. Gandini, „Bufsende Magdalena“

für ein Machwerk des A. van der Werff erklärt hat. Sie erinnert nicht einmal an diefen Künftler. Der Umftand, dafs fie auf eine Kupferplatte gemalt ift, beweift defshalb noch nicht, dafs fie von einem niederländifchen Künftler gemalt fein mufs. Gerade die Caracci und ihre Nachfolger haben fich mit Vorliebe für ihre kleinen Bilder der Kupfertafeln bedient; und die meines Wiffens bisher nicht aufgeworfene Frage, ob fie die Anwendung diefes Materials den Niederländern entlehnt haben, oder ob diefe nicht vielmehr den Italienern darin gefolgt find, würde fich erft nach einer gründlichen Unterfuchung entfcheiden laffen. Für die letztere Anficht fcheint mir der Umftand zu fprechen, dafs die deutfchen und niederländifchen Maler, welche zuerft auf Kupfer malten, dies gerade zuerft in Italien gethan haben: fo Rottenhamer, Bril, Jan Brueghel, Elsheimer.

Doch kehren wir zu Gandini zurück. Das zweite Gemälde diefes Künftlers, eine heilige Familie in einer Landfchaft, fteht in Feinheit der flüffigen und emailartigen Färbung und in der malerifchen Behandlung der erftgenannten Magdalena nicht nach; von befonderem Reiz ift die noch fehr an Correggio erinnernde Landfchaft. Dagegen find die Figuren fchon manierirter, namentlich der plumpe

kleine Johannes. Von Intereffe ift die, freilich verftümmelte und entftellte (wie namentlich der Datum beweift), aber wenigftens in deutlichen Reften noch erhaltene Bezeichnung, da uns diefe Beglaubigung einen Anhalt zur Beurtheilung der wenigen dem Künftler fonft noch zugefchriebenen Gemälde gibt.

ISIO CADI

Die Sammlung befitzt zwei Gemälde aus Raffael's Schule, von denen das eine, eine „Heilige Familie" darftellend, dem Doffo Doffi, das zweite, ein jugendlicher „Johannes in der Wüfte", einem „trefflichen Meifter der lombardifchen Schule um 1530—1540" zugefchrieben wird. Beide Bilder fcheinen mir der Römischen Schule unter Raffael's Einflufs anzugehören. Das Bild wurde 1869 durch Mündler, der dasfelbe mit Beftimmtheit dem Doffo zufchrieb, vom Grafen Morandoni in Bologna erworben. Allerdings hat ja auch Doffo den Einflufs Raffael's in ftarkem Mafse erfahren; aber von feiner venezianifchen Kraft und Tiefe der Färbung, von feiner eigenthümlich malerifchen Behandlungsweife ift in der Oldenburger „Heiligen Familie" (Nr. 5) nichts zu entdecken. Vielmehr fteht diefelbe in den matten Farben, dem kühlen Ton und der flüffigen Behandlung dem Giulio Romano in feinen beften Werken fehr nahe, wie auch die anfprechende Compofition in glücklicher Weife den noch unmittelbaren Anfchlufs an Raffael's heilige Familien aus deffen letzter Zeit bekundet: in der völlig genreartigen Ausbildung des Motivs fowohl als in der Anordnung desfelben inmitten der Landfchaft. Der „Heilige Johannes", der auf der folgenden Seite in einer Zeichnung von Halm wiedergegeben ift, wurde 1787 von Tifchbein in Neapel als ein Werk des Raffael erworben. Die in Paris zu Anfang diefes Jahrhunderts vorgenommene Übertragung des Bildes von Holz auf Leinwand, zu der man fich wahrfcheinlich erft in Folge ftärkerer Befchädigungen entfchlofs, ift leider ungefchickt ausgeführt worden, fo dafs die Erhaltung des Bildes fehr mangelhaft genannt werden mufs. Dennoch ift in Allem noch der Charakter der Schule Raffael's zu erkennen, keineswegs aber der der lombardifchen Schule oder auch nur ein Einflufs von Leonardo. Auch find ja nicht weniger als zwei Compofitionen Raffael's erhalten, welche den gleichen Gegenftand in fo verwandter Weife wiedergeben, dafs der Maler unferes Bildes fich augenfcheinlich unmittelbar danach gerichtet hat. Es find dies der dem grofsen Meifter ficher ganz naheftehende „Johannes" im Louvre (Nr. 378 bis) und die ganz ähnliche Compofition, von welcher mehr als ein Dutzend Wiederholungen vorkommen, ohne dafs eine davon fich Raffael felbft zufchreiben liefse; die bekanntefte darunter in der Tribuna zu Florenz. Die weiche, flüffige Behandlung, die kühle, blonde Fleifchfarbe, das Durchfcheinen des braunen Grundes (wenn auch urfprünglich nicht fo ftark wie jetzt) find charakteriftifche Merkmale für die Schule Raffael's; und zwar fcheint fich mir der Maler diefes Bildes, foweit er noch felbft darin zu erkennen ift, als ein der Zeit des grofsen Meifters noch fehr naheftehender Künftler zu bekunden.

Die Gemälde der Venezianischen Meister des fünfzehnten und fechzehnten Jahrhunderts nehmen in der Galerie einen den übrigen Schulen etwa entfprechenden Platz ein; doch gebührt unter ihnen den Werken des Cinquecento entfchieden der Vorzug. Was die Sammlung unter dem Namen der Bellini und feiner Schüler befitzt, ift nicht von befonderem Belang.

Von den beiden dem Giovanni Bellini zugefchriebenen Madonnen ift das mit dem vollen Namen bezeichnete, fehr fchadhafte Bild (Nr. 64) eine jener Ateliercopien, wie fie nachweislich Künftler wie Rondinelli ausführten und mit des Meifters Namen verfahen. Die Madonna zwifchen den Heiligen Petrus und Antonius (Nr. 65) ift dagegen nicht einmal in der Erfindung auf Bellini zurückzuführen, fondern nur das Machwerk eines geringeren Nachahmers; vielleicht ein befonders fchwacher Biffolo, von dem ich allerdings kaum ein fo unbedeutendes Werk kenne.

Intereſſanter als dieſe Bilder iſt eine Madonna zwiſchen den Heiligen Johannes der Täufer und Hieronymus (Nr. 66), bezeichnet: IOANNES · DE · MANSVETIS · F. Der Künſtler, der uns aus einigen reicheren Compoſitionen in der Akademie zu Venedig und in der Brera als ein Nachfolger der Bellini bekannt iſt, zeigt ſich hier in der tiefen und reichen Färbung wie in der landſchaftlichen Ferne dem Cima am nächſten; freilich ohne dieſen zu erreichen. Das Bild wurde 1869 aus der Sammlung des Grafen Caſtelbarco in Mailand gekauft. Eine gleichzeitige Erwerbung vom Grafen Caſtellani-Harrach in Turin iſt der jugendliche Johannes in bergiger Landſchaft von A. PREVITALI (Nr. 67), bezeichnet: *Andreas privitalus faciebat* · M · D · XXI. Der Johannes iſt eine unbedeutende Figur von langweiliger Poſe, und die Landſchaft mit ihren Motiven aus den Voralpen des Hinterlandes von Bergamo iſt ſchon von einer ſehr tiefen und etwas trüben Stimmung der Färbung, die mehr an Palmezzano als an die farbenreichen, heiteren Jugendwerke des Previtali erinnert.



Nachfolger Raphael's. Der „Jugendliche Johannes"

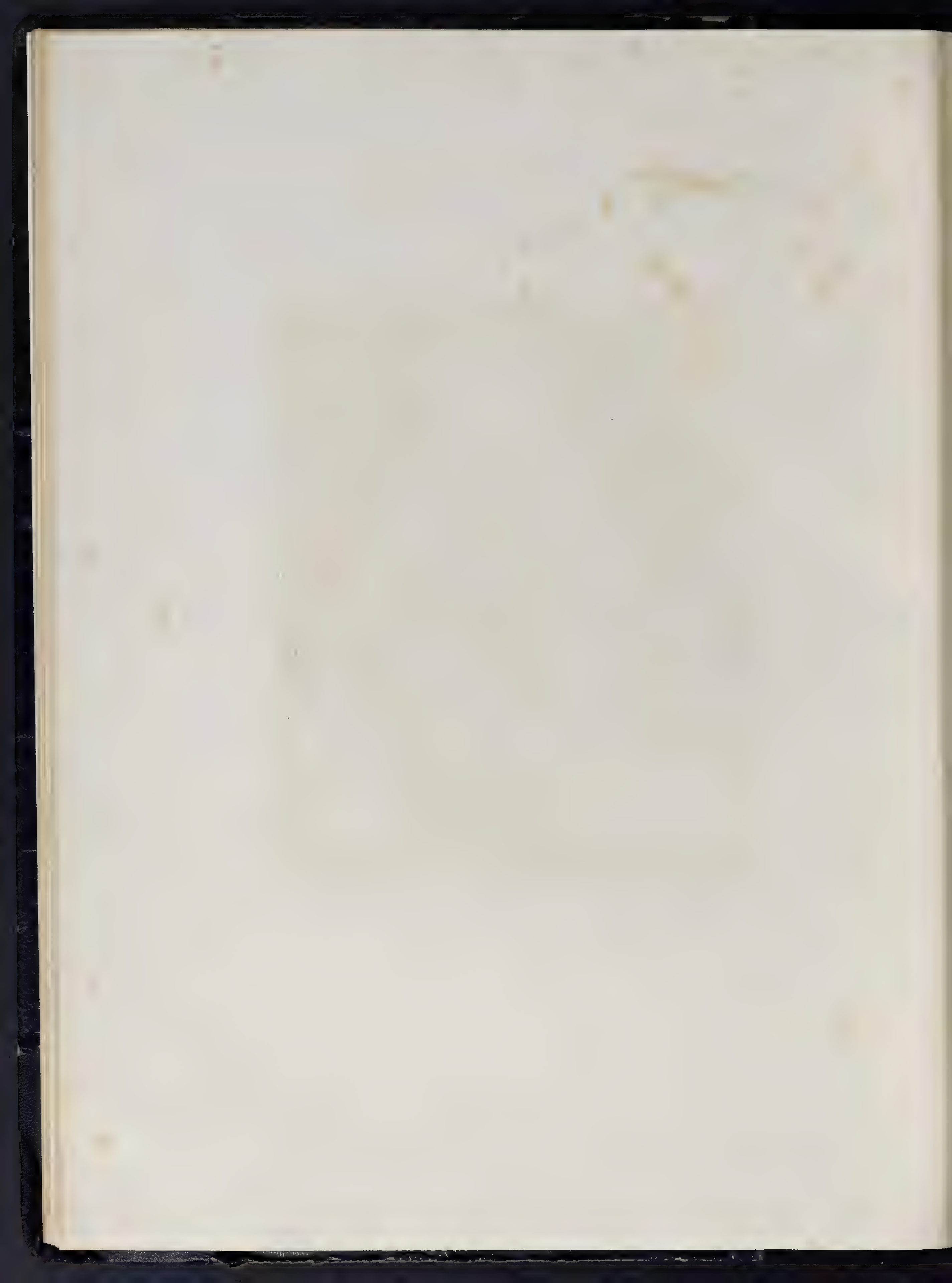
Das Gemälde eines anderen Bergamasken, „die Eiferſüchtige“ von CARIANI (Nr. 69), wohl nur wenig ſpäter entſtanden als Previtali's Johannes, führt uns ſchon ganz in die Empfindung und Technik der italieniſchen Hochrenaiſſance. Dieſe drei nebeneinander geſtellten Köpfe, ein junger Mann zwiſchen zwei blühenden Mädchen, geben ſich in ihrem räthſelhaften Verhältniſs zu einander, das uns ſtets zu einer Löſung reizt, aber nur ſelten eine ſolche befriedigend finden läſst, als echtes „Novellenbild“ der Schule des Giorgione. Das Bild iſt aus der Pommersfeldener Galerie her bekannt, wo es als Giorgione galt; unter dieſem Namen wurde es auch 1867 in Paris für die hohe Summe von 21.500 Francs erſteigert. Doch beweiſt der Umſtand, daſs verſchiedene alte Wiederholungen des Bildes vorkommen (eine geringere freie Wiederholung in der Berliner Galerie, aus den königlichen Schlöſſern ſtammend, wo ſie als Cariani galt, ſowie eine zweite Copie mit nur zwei Köpfen, im Privatbeſitz in England), daſs man das Bild ſchon zur Zeit ſeiner Entſtehung ſehr ſchätzte. Die Beſtimmung desſelben als ein Werk des Cariani, die auf Cavalcaſelle zurückgeht, ſcheint mir jedoch nicht ganz zweifellos.



Cariani's charakteriſtiſch bergamaskiſche Verſchwommenheit der Formen, ſeine Unbeſtimmtheit der Zeichnung, ſein röthliches Colorit fehlen hier vollſtändig: die Behandlung iſt vielmehr trocken und die Carnation kühl. Auch weiſs ich nicht, wie man das groſse Monogramm auf dem Bilde, welches ſich aus den Buchſtaben C H A zuſammenſetzt, mit dem Namen des Giovanni Buſi, genannt Cariani, zuſammenreimen will (etwa als Anfang ſeines Beinamens: CHARIANI?). Möglich, daſs es ſich überhaupt nicht auf den Künſtler, ſondern auf den Dargeſtellten bezieht. Dafür ſpricht der Umſtand, daſs die Buchſtaben

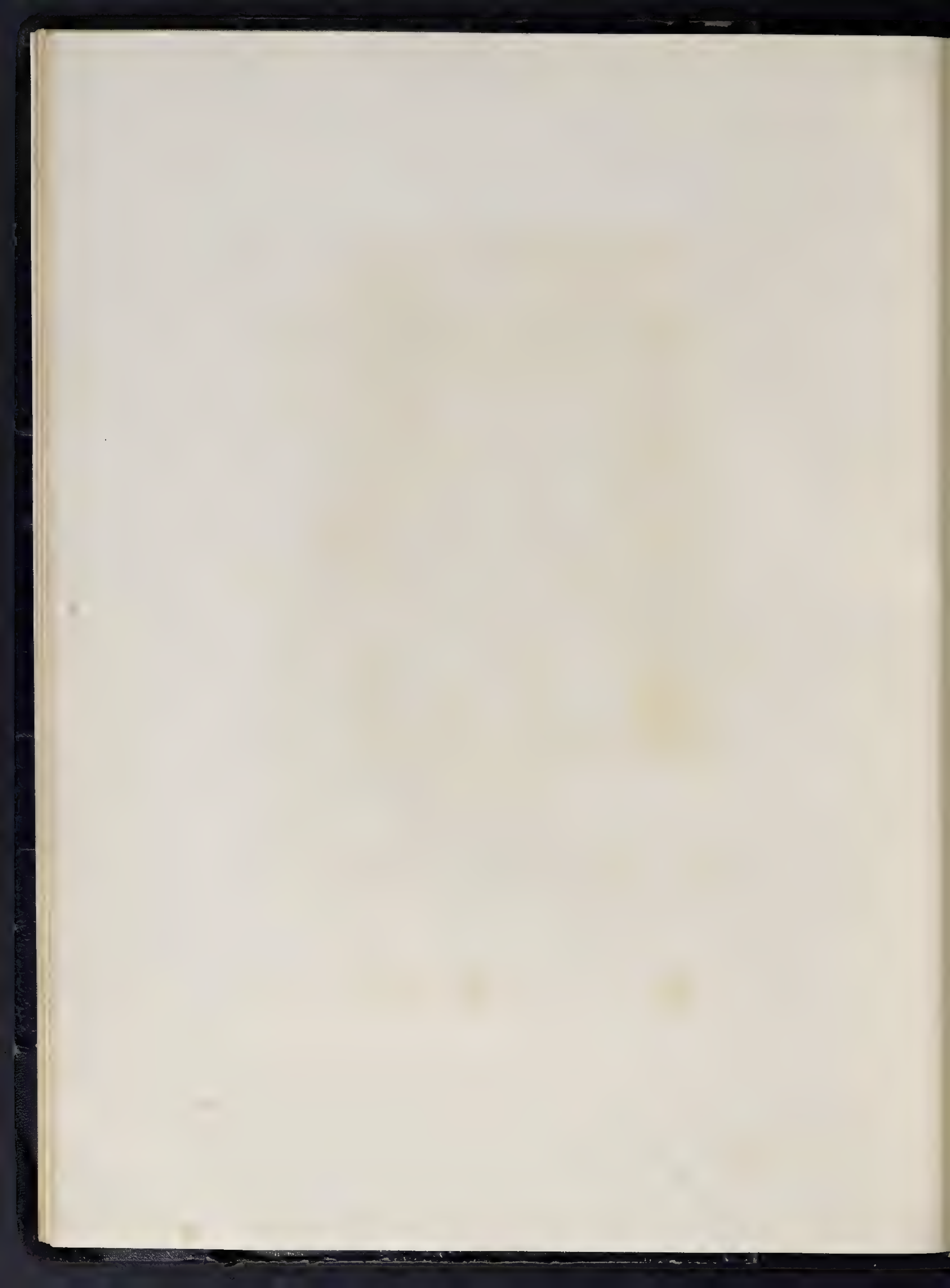


JUNGE VENEZIANERIN MIT DEM FÄCHER.





HEILIGE FAMILIE.



auf dem Barett des Mannes angebracht ſind. Das maleriſch anziehendſte Stück des Bildes iſt das anſcheinend unfertige weiſse Kleid der jungen Blondine, das auffallend an die Behandlung des ähnlichen Kleides in Tizian's Bilde der Tochter des Roberto Strozzi in der Berliner Galerie erinnert.

Den Vorzug vor dieſem Bilde möchte ich einem anderen auf der Verſteigerung der Sammlung Schönborn erworbenen Gemälde geben, dem „Ritter" von Lorenzo Lotto (Nr. 70); nach meinem Gefühl die Perle unter den italieniſchen Gemälden der Oldenburger Sammlung. In Pommersfelden, wo man ein würdiges Gegenſtück zu dem eingebildeten Giorgione haben wollte, hatte man das Bildniſs dem Tizian zugeſchrieben. Von der vornehmen Auffaſſung und Haltung, dem wunderbar anziehenden Ausdruck des Kopfes, der feinen Lichtwirkung gibt die Radirung von P. Halm die beſte Vorſtellung; aber die Leuchtkraft und den zarten Schmelz der Farbe vermag keine Nachbildung vollſtändig zum Ausdruck zu bringen. Über tiefgrünem Sammetrock liegt ein dunkler Stahlpanzer, deſſen rothes Futter an einigen Stellen ſichtbar wird; Haar und Bart von dunkelbrauner Farbe verſchwimmen in ihren Contouren in dem Grund von ähnlicher Färbung. Als ein Werk des Lotto verräth ſich das Bild ſchon in der Zeichnung und Behandlung der rechten Hand mit ihren ſchlanken Fingern. Nach der auſserordentlich liebevollen Durchführung, dem dünnen Auftrag der ſehr vertriebenen Farben und der tiefen Farbenſtimmung ſcheint es mir ſeiner mittleren Zeit, etwa dem Jahre 1525 anzugehören.

Ein gleichzeitiges intereſſantes Werk der venezianiſchen Schule, der „Leichnam Chriſti von zwei Engeln unterſtützt" (Nr. 68), welches 1870 durch Otto Mündler aus der Sammlung Frizzoni in Bellaggio erworben wurde, wird dem Sebastiano del Piombo zugeſchrieben. In der Auffaſſung, in den leuchtenden, tiefgeſtimmten gelben und grünen Farben erinnert dies Gemälde allerdings an Sebaſtiano, aber die Zeichnung iſt doch gar zu gering; man betrachte nur die Köpfe der beiden Engel. Sollte nicht vielmehr ein Maler der Mark Treviſo der Urheber dieſes Bildes ſein? Etwa ein Meiſter in der Richtung des Künſtlers, welcher die lange dem Giorgione zugeſchriebene Pietà im Spital zu Treviſo ſchuf.

Die Gemälde der venezianiſchen Schule des vorgeſchrittenen Cinquecento ſind faſt ſämmtlich Bildniſſe. Als das Hauptwerk gilt das dem Paris Bordone zugeſchriebene Bildniſs einer jungen Dame (Nr. 78), eine alte Erwerbung aus der Tiſchbein'ſchen Sammlung, welches uns in Eilers' Radirung vorliegt. Bordone's Name hat im gröſseren Publicum, das ſich überhaupt für Kunſt erwärmt, einen guten Klang; in Deutſchland bewundert man namentlich ein weibliches Bildniſs, welches Ludwig I. für die Pinakothek in München angeſchafft hat — eine moderne Copie nach dem Bildniſſe Bordone's im Beſitz des Earl Radnor in Longford Caſtle. Das Oldenburger Frauenbild ſcheint mir aber in mancher Beziehung ſelbſt den beſten Bildniſſen Bordone's überlegen zu ſein. Auch fehlt ihm die für Bordone ſo charakteriſtiſche hectiſche Röthe auf den Backen, die er in ſeinen nackten Figuren namentlich auch am Halſe wiederholt, während ihm der feine hellgraue Ton dieſes Bildes niemals eigen iſt; dieſer iſt vielmehr das charakteriſtiſche Kennzeichen für die Gemälde G. B. Moroni's. Man hat den Künſtler hier wohl nur deſshalb verkannt, weil er nur ſelten Bildniſſe von ſo reicher Färbung gemalt hat; ſelten auch iſt ſeine Fleiſchfarbe ſo licht, iſt die Anordnung ſo einfach und anſprechend wie hier. Das zeigt ein Vergleich mit mehreren anderen richtig dem Moroni zugeſchriebenen Bildniſſen der Galerie: das Bildniſs eines Mannes, welcher einen Brief in der Hand hält (Nr. 81), ſchon ſchwer in der Carnation und obenein ſtark beſchädigt; ſowie zwei männliche Köpfe, welche Fragmente eines gröſseren Altarwerkes zu ſein ſcheinen (Nr. 79 und 80), dem vorigen durch Breite der Behandlung und Friſche der Auffaſſung entſchieden überlegen.

Um Moroni's Lehrer, Aleſſandro Bonvicino genannt Moretto, kennen zu lernen, bietet die Galerie keine Gelegenheit. Denn das hier dem Künſtler zugeſchriebene ſehr ſchadhafte „Bildniſs eines Nobile Vertoå aus Bergamo", welches im Jahre 1869 aus der Sammlung des Conte Ercole de Thiene in Vicenza

erworben wurde (Nr. 71), ift viel zu grau und fchwer für Moretto und zu reizlos in der Färbung; es fcheint vielmehr von einem Nachfolger Moroni's in Bergamo gemalt zu fein. Ebenfowenig rechtfertigt das Bildnifs eines hübfchen jungen Knaben, welches vom Grafen Caftelbarco in Mailand als ein Gemälde TINTORETTO's erworben wurde (Nr. 72), den Namen diefes grofsen Bildnifsmalers. Die Beftimmung geht darauf zurück, dafs derfelbe Knabe in einem ftattlichen, dem Tintoretto zugefchriebenen Doppelbildnifs im Belvedere zu Wien vorkommt. Zweifellos richtig ift dagegen ein in der Tifchbein'fchen Sammlung dem Paolo Veronefe zugefchriebenes grofses Damenporträt (Nr. 77), jetzt als ein Werk des LEANDRO BASSANO beftimmt. Die breitfchultrige fleifchige Geftalt, ihre Haltung, das goldgelbe Coftüm und die Anordnung im Stuhl erinnern allerdings an ähnliche Frauenbildniffe Paolo's; allein der etwas ftumpfe graue Ton der Färbung und die trockene Behandlung find charakteriftifche Merkmale für den Künftler, dem man jetzt das Gemälde zufchreibt. Zwei dem GIACOMO und FRANCESCO BASSANO beigemeffene biblifche Bilder (Nr. 75 und 76) find wohl nur charakteriftifche Bilder der Baffano-Werkftatt.

Allen diefen Bildniffen ift ein Gemälde mythologifchen Inhaltes überlegen, PAOLO VERONESE's Darftellung von „Venus und Amor“ (Nr. 82), das 1868 durch Mündlers Vermittlung aus der Sammlung des Grafen d'Espagnac angekauft wurde. Das Motiv, welches uns die Radirung von Guftav Eilers vergegenwärtigt, erfcheint mir nicht ganz verftändlich: Lacht Venus über die Angft des zu ihr flüchtenden Amor? oder ift auch Venus erfchreckt, „halb unwillig, halb muthwillig“ über eine unerwartete Überrafchung, wie der Verfaffer des Katalogs annimmt? Der Reiz des Bildes beruht jedoch keineswegs in dem Motiv oder in der Auffaffung, fondern wefentlich in der malerifchen Wirkung, in welcher der Künftler hier den fpäteren Werken Tizian's nahe kommt. Ein kirfchrothes Kleid wirkt doppelt leuchtend auf dem dunkelgrauen Grunde und durch die ftumpfen, fchmutzigen Töne der geftreiften Schürze, welche das Kleid um den Leib zufammenhält. Das blonde Fleifch, das fchon Paolo's charakteriftifche graue Töne in den Schatten zeigt, ift trotzdem von grofser Leuchtkraft. Die Ausführung ift von malerifcher Breite, und der Reiz derfelben wird noch durch die gute Erhaltung des Bildes erhöht.

Den ITALIENISCHEN KÜNSTLERN DER NACHBLÜTHE, den Akademikern und Naturaliften fowohl, als den fpäteren Malern des Barocks hat der gute Gefchmack der Hohen Sammler nur einen befchränkten Raum in der Galerie angewiefen. Unter der mäfsigen Zahl ihrer Werke befinden fich aber einige, welche befonders geeignet find, einen vortheilhaften Begriff von der Richtung und von der Begabung gerade einiger der hervorragendften Meifter diefer Schulen zu geben. Auf diefe Bilder will ich hier wenigftens aufmerkfam machen.

„Der Tod des heiligen Franz“ von AGOSTINO CARACCI, eine der neueften Erwerbungen (1873 in Wien gekauft, Nr. 60 *a*), zeigt den Künftler in der landfchaftlichen Ferne beim düfteren Licht der einbrechenden Nacht nach feiner bedeutendften Seite, als landfchaftlichen Stiliften. Von GUIDO RENI ift der betende Jacobus (Nr. 56, erworben 1869 aus der Sammlung des Marchefe Mompelieri) ebenfo anziehend durch den edlen Kopf, wie durch die tiefe Stimmung der Farbe; ein Werk der mittleren Zeit, während zwei andere dem Guido zugefchriebene Gemälde, welche zufammen die Verkündigung darftellen und aus der Tifchbein'fchen Sammlung ftammen (Nr. 57 und 58), offenbar keine Originale find.

Wie Agoftino Carracci, fo zeigt fich auch FRANCESCO ALBANI von feiner beften Seite in feinen Landfchaften, denen er meift durch die Staffage von kleinen nackten Figuren noch einen novelliftifchen Reiz zu verleihen weifs. Die Oldenburger Galerie hat zwei recht gute Gemälde diefer Art aufzuweifen, Gegenftücke, die 1804 in Hamburg erworben wurden: „Hermaphrodit badet fich in der Quelle der Salmacis“ (Nr. 61) und „Hermaphrodit fträubt fich unwillig gegen die Umarmung der Salmacis“ (Nr. 62);

breit und geiftreich behandelt, aber durch das Nachdunkeln der Landfchaft jetzt etwas aufser Harmonie. Der Künftler hat diefelbe Staffage mit befonderer Vorliebe in feine Landfchaften eingeführt; fie kehrt unter Anderen ganz ähnlich in zwei Bildern der Galerie zu Turin wieder, von denen eines in gröfserem Format wiederholt fich in derfelben Sammlung befindet.

Die den Akademikern entgegengefetzte naturaliftifche Richtung des Caravaggio zeigt ein hervorragendes Werk eines feltenen Nachfolgers desfelben, die heilige Familie von Pietro Novello (Nr. 52), welche aus der Sammlung Jenné erworben wurde. Ich wüfste kein zweites Gemälde des Künftlers zu nennen, worin derfelbe in Tiefe und Kraft der Färbung, namentlich des bräunlichen Fleifches, in forgfältiger Modellirung und Durchführung dem Caravaggio fo nahe käme wie in diefem Bilde. Doch zeigt fich der Nachahmer in den Übertreibungen feines Vorbildes: in allzu fchweren Schatten und allzu fefter Behandlung des Fleifches. Die Eigenart des Bildes macht dasfelbe befonders zur Radirung geeignet, wie das Blatt von L. Kühn in vortheilhafter Weife zeigt.

Für Luca Giordano's eigenartigen decorativen Sinn, der ihn befähigte, viele taufende von Metern Wandfläche mit feinen Fresken zu bedecken — eine Eigenfchaft, welcher er feinen Beinamen „Fa prefto" verdankt — zeugt ein grofses Gemälde mythologifchen Inhaltes der Oldenburger Galerie, „Venus, die Waffen Vulkans dem Äneas überreichend" (Nr. 49); anfprechend in der Gruppirung, von heller heiterer Farbenwirkung, aber freilich auch ohne jede feinere Empfindung oder Naturanfchauung, vielmehr oberflächlich und leer. Die Berliner Galerie befitzt in dem „Urtheil des Paris" ein Bild von etwa gleicher Gröfse und fo verwandter Auffaffung, Färbung und Behandlung, dafs es wie ein Gegenftück des Oldenburger Bildes erfcheint.

Während zwei andere hier nach Tifchbein's Vorgang dem Giordano zugefchriebene Bilder viel zu gering für ihn find (Nr. 50 und 51, erworben 1805), verbirgt fich noch ein echtes Gemälde des Künftlers unter einen fremden Namen: „Die Grablegung" (Nr. 44), welche dem Ribera beigemeffen wird. Die dritte Auflage des Kataloges hat nach Waagen's Beftimmung das Bild als ein Werk Giordano's beibehalten. Was den Verfaffer veranlafst hat, die alte Bezeichnung, unter welcher das Bild im Jahre 1796 von Tifchbein in Neapel erworben wurde, wieder aufzunehmen, ift muthmafslich Compofition und Auffaffung des Bildes, welche allerdings fo fehr dem Ribera verwandt erfcheinen, dafs wir wohl an eine Vorlage desfelben glauben müffen. Aber der unangenehme Gegenfatz der bleichen Farbe im Leichnam Chrifti mit der fchweren rothen Carnation der übrigen Köpfe, die fchwarzen undurchfichtigen Schatten, die flockige, oberflächliche Behandlungsweife find ganz charakteriftifche Eigenfchaften Giordano's, der ja den Ribera nicht nur nachgeahmt, fondern fogar häufig direct copirt hat.

Ein dem Giordano in der hellen decorativen Wirkung feiner Bilder verwandter gleichzeitiger Künftler, Pietro Liberi, zeichnet fich in feinem „Mars und Venus Schach fpielend" (Nr. 85) neben diefen malerifchen Qualitäten auch durch anfprechend genreartige Auffaffung feines Motivs aus.

Zwei charakteriftifche Gemälde des Sassoferrato, eine betende Mater dolorofa (Nr. 24), im Jahre 1808 angeblich aus Malmaifon erworben, und eine Madonna mit dem Kinde (Nr. 25), gleichfalls ein alter Befitz der Sammlung, zeigen einen eigenthümlichen Gegenfatz gegen diefe lieblos decorative Anftreicherkunft: ein archaiftifches Streben nach gröfster Einfachheit und möglichfter Vollendung in der Ausführung. Wenn man daher ein folches Bild Saffoferrato's in einer gewiffen Entfernung fieht, kann man fich gelegentlich verfucht fühlen, dasfelbe für das Werk eines verfpäteten und geringeren Quattrocentiften, wie etwa Catena, zu nehmen. Umgekehrt fchrieb man bis vor Kurzem ein befonders

charakteriftifches Gemälde des Letzteren in der Dresdener Galerie dem Saffoferrato zu. Freilich fühlt man diefen Bildern gegenüber, auch den beften derfelben, dafs jene Eigenfchaften nicht unmittelbar empfunden, nicht aus der Anfchauung der Natur hervorgegangen, fondern aus der Nachahmung älterer Künftler angewöhnt find.

Über einige weitere italienifche Gemälde diefer Epoche können wir ftillfchweigend hinweggehen. Nur möchte ich erwähnen, dafs ein kleines, dem Salvator Rosa zugefchriebenes Gemälde, „Die Schatzgräber“ (Nr. 48), ebenfowenig von feiner Hand ift, wie die beiden grofsen ihm zugefchriebenen Bilder (Nr. 46 und 47). Es ift nicht einmal, wie diefe letzteren, von einem italienifchen Nachahmer des Salvator, fondern vielmehr von einem niederländifchen Genremaler in der Art des Jan Miel, der, wie diefer, in Italien lebte.

Die Radirung Halm's nach dem mailändifchen Profilbildniffe, welches in der Sammlung dem Boltraffio zugefchrieben wird, und auf welches ich oben (vgl. S. 11 ff.) näher eingegangen bin, konnte nicht an feiner Stelle im Text, fondern erft hier am Schluffe der Abtheilung über die italienifchen Künftler gebracht werden. Ich benutze die Gelegenheit, um noch einige Gemälde desfelben Künftlers — vielleicht des Matteo Preda, wie ich früher ausgeführt habe — hier aufzuzählen, deren nähere Prüfung mir in letzter Zeit möglich war.

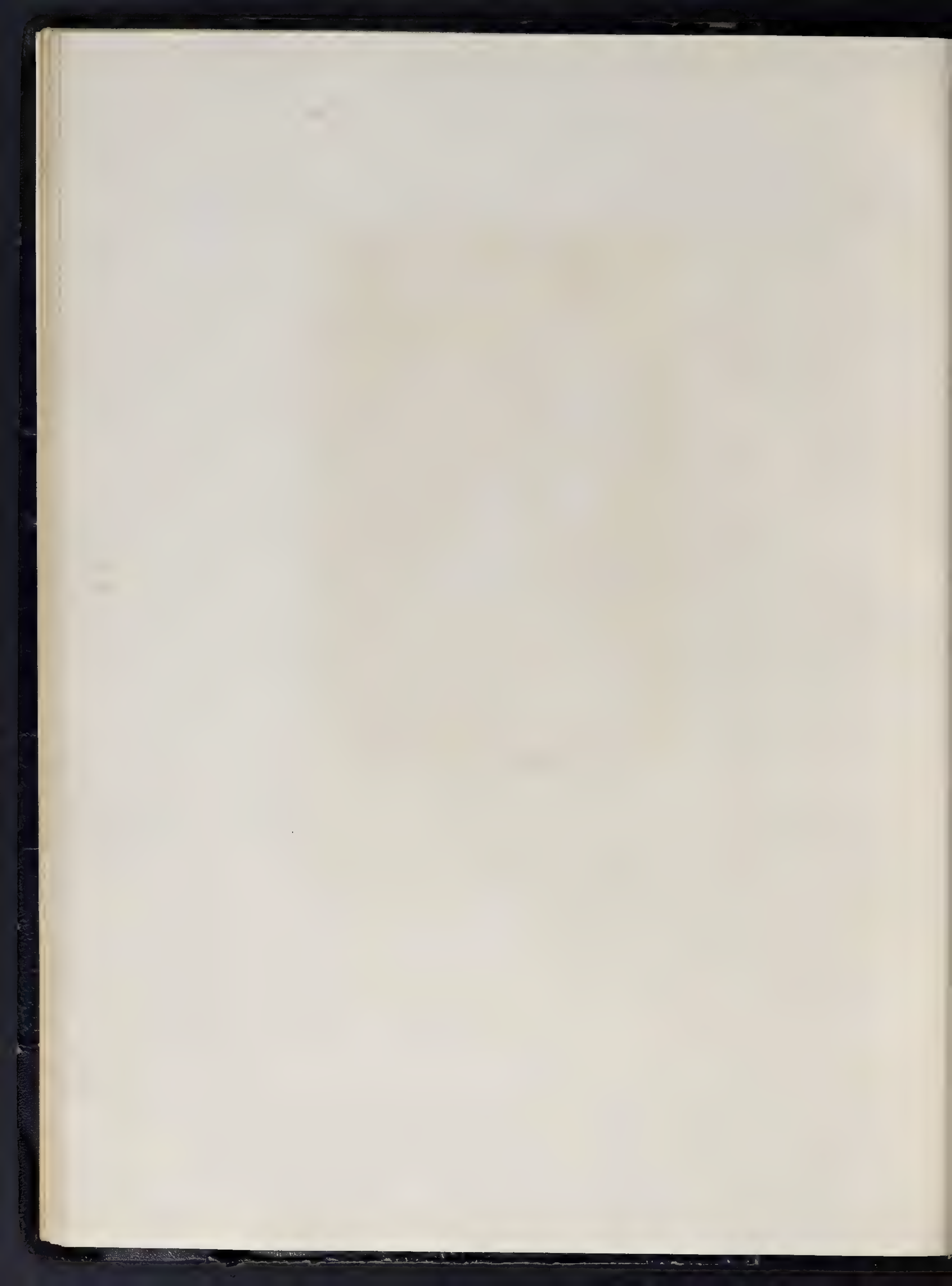
Alle diefe Gemälde find Bildniffe, und zwar gleichfalls Bruftbilder im Profil und ohne Hände, welche fich, gleich den früher aufgezählten Bildern auf fchwärzlichem Grunde abheben. Zwei derfelben find kürzlich mit der früheren Galerie Haufsmann in den neuen Räumen der vereinigten Sammlungen des Provinzialmufeums aufgeftellt worden; beide wurden gleichfalls bisher als Werke des Boltraffio bezeichnet. Zwei junge Männer, beide nach links gewendet, in Coftüm von kräftiger Färbung: dunklem Rock mit braunrothen Ärmeln und Kappe von ähnlicher Farbe; die Köpfe in hellem Licht; die Gefichtsfarbe gebräunt mit einem zarten violetten Ton. In Auffaffung, Behandlung und Färbung ftehen fie dem Oldenburger Frauenbildnifs am nächften. Die langen Infchriften auf der Rückfeite, augenfcheinlich von einer Hand aus dem fiebenzehnten Jahrhundert, bezeichnen die Dargeftellten als Maffimiliano und Gian Galeazzo Sforza. Ich habe diefelben nicht mit den beglaubigten Bildniffen diefer mailändifchen Fürften vergleichen können; foviel ich diefe aber in der Erinnerung habe, erfcheint mir jene Benennung nicht als richtig. Auch fpricht der Umftand, dafs in diefen um 1500 entftandenen Gemälden der ältere Mann dreifsig oder einige dreifsig Jahre alt ift, der jüngere etwa zwanzig, gegen diefe Benennung. Denn Gian Galeazzo II. war allerdings im Jahre 1500 einunddreifsig Jahre alt, aber Maffimiliano zählte gleichzeitig erft neun Jahre.

Ein etwas kleineres Jünglingsbild, das einige Jahre früher entftanden fein mag, befitzt die Galerie Weber in Hamburg; gleichfalls im Profil nach links, in bläulich-weifsem Rock und leuchtend rother Kappe über dem flachsblonden Haar, welches als Perrücke (wie es fcheint) bis zur Schulter herabhängt. Dem blaffen Teint zuliebe hat der Künftler das Bild in einem hellen weifslichen Ton gehalten; die Schatten find fchwärzlich. Auch ein Frauenbildnifs, im Befitze von M. Guftave Dreyfufs zu Paris, wieder im Profil nach links und auf fchwarzem Grunde, ift in halber Figur genommen und hat ausnahmsweife Hände. Die ungefchickte Zeichnung derfelben beweift zur Genüge, wefshalb der Künftler es regelmäfsig vermeidet, die Hände zu zeigen. Das afchblonde Haar, die kräftige Färbung, in welcher Roth vorherrfcht, die kühle blonde Fleifchfarbe und die fchwärzlichen Schatten wiederholen fich auch in diefem Bilde, welches nach dem Coftüm im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts entftanden ift.

Auf Andrea Solario komme ich hier noch einmal zurück, um für eines der wenigen Gemälde des Künftlers, welche fich in deutfchen Galerien befinden, einzutreten. Gio. Morelli führt in feiner



VENUS UND AMOR.





Boltraffio (?). „Weiblicher Profilkopf“.

ausführlichen Aufzählung der Werke des Solario einen wenig bekannten Eccehomo im Befitz des Baron Speck zu Lütfchena auf, ein Bild, welches jetzt mit den meiften übrigen vortrefflichen Gemälden diefer gewählten Sammlung auf unbeftimmte Zeit in der ftädtifchen Galerie zu Leipzig ausgeftellt ift. In einem Nachtrag feines Buches erklärt nun Morelli diefes Gemälde nach wiederholter Befichtigung für eine „auf Täufchung berechnete Copie“. Schon der Umftand, dafs das Bild, wie Morelli felbft angibt, von Holz auf Leinwand übertragen ift, macht diefe Annahme fehr unwahrfcheinlich. Bei näherer Prüfung ergibt fich aber auch, dafs das moderne Anfehen, welches das Bild in der That auf den erften Blick hat, auf Koften des Reftaurators kommt, der dasfelbe ungefchickt übertrug und die vielen fchadhaften kleinen Stellen austüpfelte. In den Überreften des alten Gemäldes erkennt man aber immer noch den grofsen Meifter, in deffen fpätere Zeit das Werk gehört.

In Morelli's Verzeichnifs der Werke Solario's fehlt auch eine kleine Madonna in Mailänder Privatbefitz, die ich kürzlich beim Reftaurator Cavenaghi in Mailand fah. Sie fteht dem gröfseren fchönen

Madonnenbilde des Künftlers in der Galerie Oggioni der Brera ganz nahe und ift daher auch eines der früheften Werke des Solario, etwa vom Jahre 1490. Irgend eine Beziehung zu Bramantino, welche Morelli in diefem letztgenannten Bilde fieht, vermag ich jedoch in beiden Gemälden nicht zu entdecken. Auch die Berliner Galerie befitzt nach meinem Dafürhalten ein echtes und charakteriftifches Gemälde des Solario, ein kleines, durch Anftücken der Tafel und Übermalungen befchädigtes Bildnifs, welches früher als Boltraffio bezeichnet wurde und von Morelli dem Filippo Mazzuola beigemeffen wird.

Meine oben ausgefprochene Anficht über das dem Salai zugefchriebene Madonnenbild (Nr. 37, vgl. S. 14 f.) beftätigt fich mir nach wiederholtem Vergleichen desfelben mit einer Reihe zweifellofer Gemälde des Oggiono fowohl, wie des Pedrini. Die kräftigen Localfarben und die Zufammenftellung derfelben find für Oggiono ebenfo charakteriftifch wie die vollen Gefichtszüge, das freundliche Lächeln und die kräftige Carnation. Dasfelbe gilt auch für die jetzt dem Pedrini zugefchriebene Madonna der Pinakothek zu München (Nr. 1047) und die beiden ähnlichen Madonnenbilder im Palazzo Rospigliofi und im Palazzo Borghefe in Rom, welche Lermolieff dem Pedrini beimifst: fie zeigen fämmtlich jene charakteriftifchen Eigenfchaften des Marco d'Oggiono und find von der Einförmigkeit in der Färbung, dem fchweren und kalten grauen Ton, der glatten nüchternen Behandlung des Pedrini weit entfernt.

DIE SPANISCHE UND DIE FRANZÖSISCHE SCHULE.

VON den Gemälden der fpanifchen und franzöfifchen Schule in der Galerie ift nicht viel zu fagen. Sie entfprechen keineswegs den grofsen Namen, welche wenigftens einigen derfelben beigelegt find. Ich möchte nur erwähnen, dafs von dem, allerdings nur als fraglich, dem Velazquez zugefchriebenen Bruftbild des Kardinal-Infanten Ferdinand, aus der Bartels'fchen Sammlung ftammend, eine gleichwerthige Wiederholung im Befitze der Berliner Galerie (zur Zeit im Magazin) fich befindet, welche gleichfalls unter Velazquez' Namen erworben wurde.

Unter den Gemälden von franzöfifcher Herkunft hat ein „Gewitterfturm in See" von Jacques Philippe Loutherbourg als ein grofs aufgebautes, den guten Werken des Jofeph Vernet etwa gleichwerthiges Gemälde ein, wenn auch nur bedingtes Intereffe.



GEMÄLDE DER HOLLÄNDISCHEN SCHULE.

I.

Rembrandt Harmensz van Ryn.

NACH der Zahl der Gemälde ift die holländifche Schule auch in der Oldenburger Galerie, mit hundert und einigen Bildern, am ftärkften vertreten. Die Mehrzahl derfelben gehört dem alten Beftande der Sammlung an; nur einige wenige find zur Vervollftändigung vom regierenden Grofsherzog angefchafft worden, meift hervorragende Stücke aus der Sammlung Schönborn-Pommersfelden. Unter den Erwerbungen diefer grofsartigen Verfteigerung, welche 1867 in Paris ftattfand, befindet fich auch ein Gemälde von Rembrandt's Hand: die „Prophetin Hanna", wie der Katalog fie nach dem Vorgange des Schönborn'fchen Verzeichniffes nennt. Aufserdem befitzt die Galerie feit 1801 eine der feltenen Landfchaften des Künftlers und feit 1823 den Studienkopf eines alten Mannes, der die Jahreszahl 1632 trägt. Nach der alten Beftimmung von Tifchbein, mit deffen Sammlung das Bildchen 1804 erworben wurde, bezeichnet der Katalog auch ein viertes Gemälde als ein Werk Rembrandt's, „Der Engel im Haufe des Tobias" (Nr. 168). Ich kann die Hand von Rembrandt in diefem Bilde nicht erkennen. Auch ift dasfelbe keineswegs, wie behauptet wird, ein Gegenftück zu dem reizvollen Bilde der Berliner Galerie vom Jahre 1645, welches die „Frau des Tobias mit der Ziege" darftellt. Schon im Umfange find beide Bilder wefentlich verfchieden; vor Allem läfst fich aber die derbe, ungefchickte Art der Zeichnung und die reiche Färbung in ihrem blonden Ton weder mit der Entftehungszeit des Berliner Bildchens noch mit Rembrandt's Eigenart überhaupt zufammenreimen. Ähnliche, regelmäfsig wenig umfangreiche Darftellungen aus der Tobiasgefchichte von Schülern Rembrandt's kommen mehrfach vor; ich nenne die „Heilung des Tobias" in der Galerie zu Braunfchweig, irrthümlich Gerbrandt van den Eeckhout zugefchrieben, und die gleiche ganz ähnliche Darftellung in der Galerie des Herzogs von Arenberg in Brüffel. Selbft diefes letztgenannte und befte Bild, welches angeblich mit dem Namen Rembrandt's bezeichnet fein foll, fteht in der Empfindung doch entfchieden zurück hinter Rembrandt's beglaubigten Darftellungen aus der Tobiasfage, die er in Bildern, Radirungen und Zeichnungen mit fo grofser Vorliebe verherrlicht hat.

An Stelle diefes einen kleinen Bildes, das ich mit Beftimmtheit aus der Reihe von Rembrandt's Werken ftreichen zu müffen glaube, möchte ich dem Meifter aber zwei gröfsere Bilder der Oldenburger Galerie zurückgeben, welche jetzt als Werke des Jan Joris van Vliet und des Jan Lievens verzeichnet find, die „Taufe des Kämmerers" (Nr. 179) und das „Bruftbild eines Alten in rothem Wamms" (N. 182); beide aus dem alten Beftande der Galerie und der früheften Zeit des Künftlers angehörend.

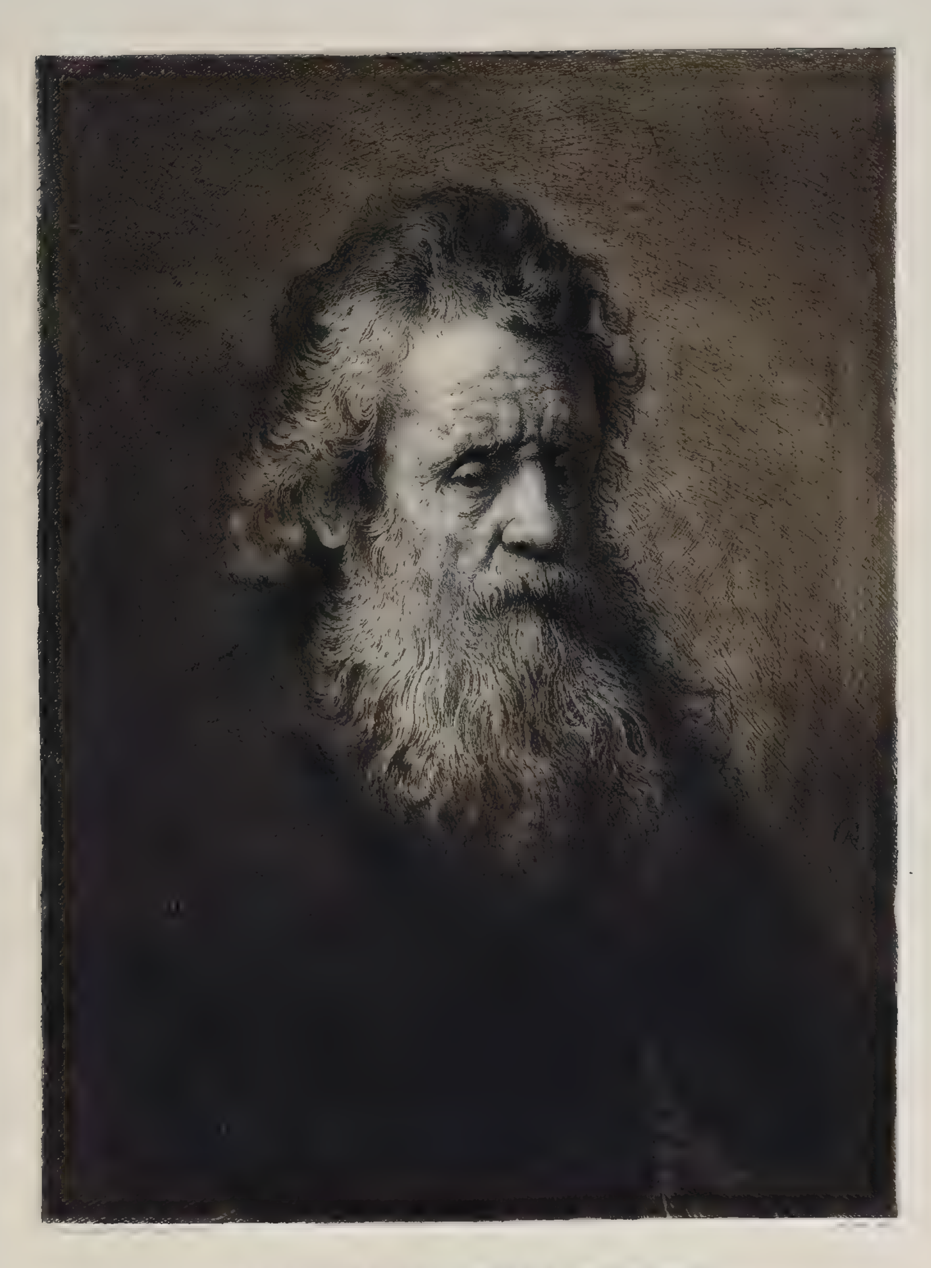
Ich geftehe, dafs mir die Fülle der Jugendwerke Rembrandt's, die mir in den letzten Jahren unter allerlei befcheidenen Schülernamen entgegengetreten find und die der Vorftellung, welche wir uns von dem grofsen Künftler und feinen fpäteren allgemein bekannten Werken nun einmal gemacht haben, fo wenig entfprechen, zuweilen ein faft beängftigendes Gefühl hervorgerufen hat. Wenn in den befcheidenften Gemäldefammlungen folche Bilder nur als Werke eines J. J. van Vliet, eines G. van den Eeckhout, Livens, S. Koninck und anderer neben Rembrandt fehr untergeordneter Nachfolger desfelben auftreten, wenn diefelben in Verfteigerungen gelegentlich nicht die Hälfte oder felbft nicht den dritten Theil von den Preifen erreichen, zu welchen Nachahmungen und Copien von Rembrandt's Werken bezahlt werden, wenn die Zahl derfelben von Jahr zu Jahr anwächft, wenn namentlich von

Seiten der Künftler alle diefe Gemälde in der rückfichtslofeften Weife als Werke Rembrandt's abgelehnt werden, fo kann wohl einmal eine fchwache Stunde über Einen kommen. Freilich nur, um durch die wiederholte Prüfung folcher Zweifel um fo fefter in der Überzeugung zu werden; denn ganz felten nur bietet fich in der Kunftgefchichte ein fo reiches und mannigfaltiges Material zum directen und indirecten Beweis für eine Anficht, wie gerade in diefem Falle. Schon die äufseren Gründe find überzeugend. Zunächft find die meiften diefer Bilder bezeichnet, und zwar zweifellos gleichzeitig und von dem Maler derfelben, wie der Auftrag der Farbe und die Schrift beweifen. Form und Schreibart des Namens find dabei meift abweichend von der fpäteren Namensinfchrift Rembrandt's, ftimmen aber überein mit den Infchriften auf Rembrandt's gleichzeitigen älteften Radirungen, fowie auf den feltener bezeichneten Handzeichnungen diefer Zeit. Auch die Jahreszahl fehlt auf den meiften Bildern nicht; diefe Zahlen umfaffen nur die kurze Zeit von 1627 bis etwa 1632, alfo die Zeit vom zweiundzwanzigften bis zum fiebenundzwanzigften Lebensjahre Rembrandt's. Wollte man alfo eine Fälfchung annehmen, fo könnte nur ein Maler aus Rembrandt's Zeit fich derfelben fchuldig gemacht haben. Wir würden dann aber einer fo grofsartigen und raffinirten Fälfchung gegenüberftehen, wie die Kunftgefchichte keine zweite aufzuweifen hat. Denn die Zahl diefer Bilder beläuft fich bereits auf einige dreifsig; und diefe ftimmen unter fich fo fehr mit einander überein, dafs fie die in fich abgefchloffene Entwicklung eines einzigen fehr ausgeprägten Künftlers bekunden. Gewifs eines der ficherften Kennzeichen, welche für die Originalität und gegen die Annahme von Nachahmungen fprechen. Dazu kommt die Unwahrfcheinlichkeit, dafs ein Maler gerade folche Jugendwerke eines anderen Künftlers nachahmen follte, alfo hier fpeciell Werke, welche zu keiner Zeit befonders gefchätzt wurden, und die ja auch für Rembrandt nach unferer Anficht keineswegs den Grund zu feinem Bekanntwerden in weiteren Kreifen und zu feinem fpäteren Rufe bilden, fondern nur den langfamen, mühfeligen Durchgang zu demfelben. Ein entfprechendes Zeugnifs für die Urheberfchaft Rembrandt's an diefen Gemälden find fodann die gleichzeitigen Radirungen nach denfelben; die Gemälde Rembrandt's, welche J. J. van Vliet, P. van Leeuw und J. Savry radirt haben, find nach den Infchriften und Daten auf den Reproductionen gerade Werke diefer früheften Zeit Rembrandt's; diefe ftimmen aber durchaus mit jenen fraglichen Gemälden überein.

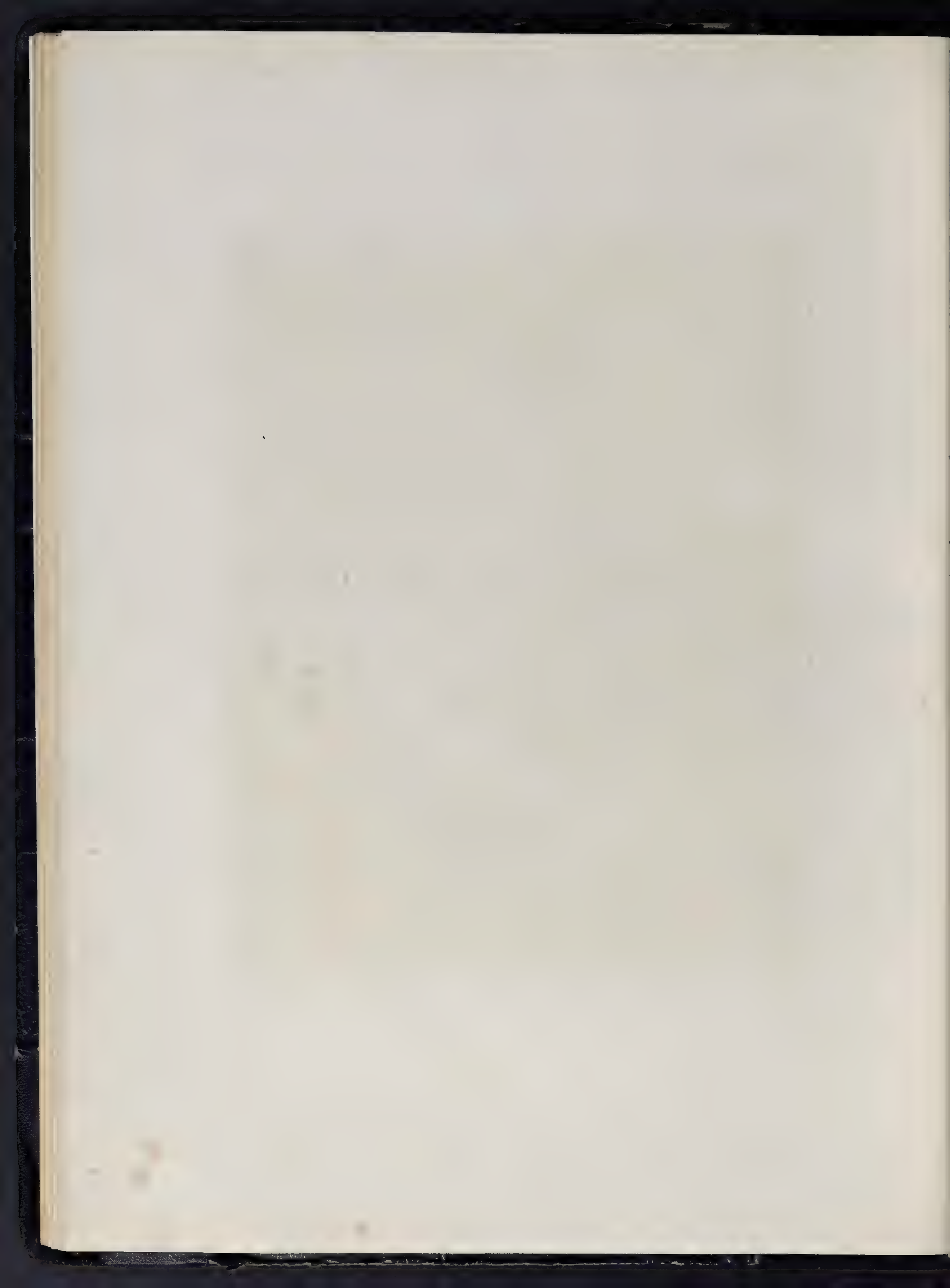
Das find die am nächften liegenden und fchwerwiegendften äufseren Gründe, welche für Rembrandt als den Künftler diefer Gemälde fprechen. Wie aber auch die künftlerifchen Eigenthümlichkeiten (was zur Überzeugung ja das Entfcheidende ift) diefe Bilder als die Arbeiten eines jungen und unbändigen, aber feurig aufftrebenden Genies kennzeichnen, wie in ihrem abgefchloffenen Charakter und in dem allmäligen Fortfchritt, welcher fich in ihnen zeigt, in einzelnen grofsen Feinheiten der künftlerifchen Empfindung neben manchem Kleinlichen und felbft Rohen der Schultradition und der Ungeübtheit, in dem Zufammenhang jener Gemälde mit den fpäteren unbeftrittenen Werken Rembrandt's ebenfo viele innere Gründe für die Urheberfchaft Rembrandt's liegen, dies habe ich mehrfach, namentlich auch in den „Graphifchen Künften"[1] näher auszuführen verfucht.

Ich habe hier noch einmal die Gründe kurz aufgeführt, nicht um die vereinzelten Widerfacher eines Befferen zu belehren; denn abgefehen davon, dafs diefelben ihren Widerfpruch nur mit ihrer Empfindung rechtfertigen, follte man ihnen gegenüber wirklich oft mit Falftaff glauben, dafs „Gründe billig wären wie Brombeeren". Dafs aber die Anerkennung diefer Jugendepoche in Rembrandt's Thätigkeit bereits als Thatfache der Kunftgefchichte gefichert ift, dafür fcheint mir die Anerkennung derfelben durch das Ausland die ficherfte Gewähr zu bieten: Eugène Dutui fpricht fich in feinem „Oeuvre complet de Rembrandt" dafür aus; namentlich mafsgebend ift mir aber das Urtheil eines

[1] III. Band (1881), S. 49—72.

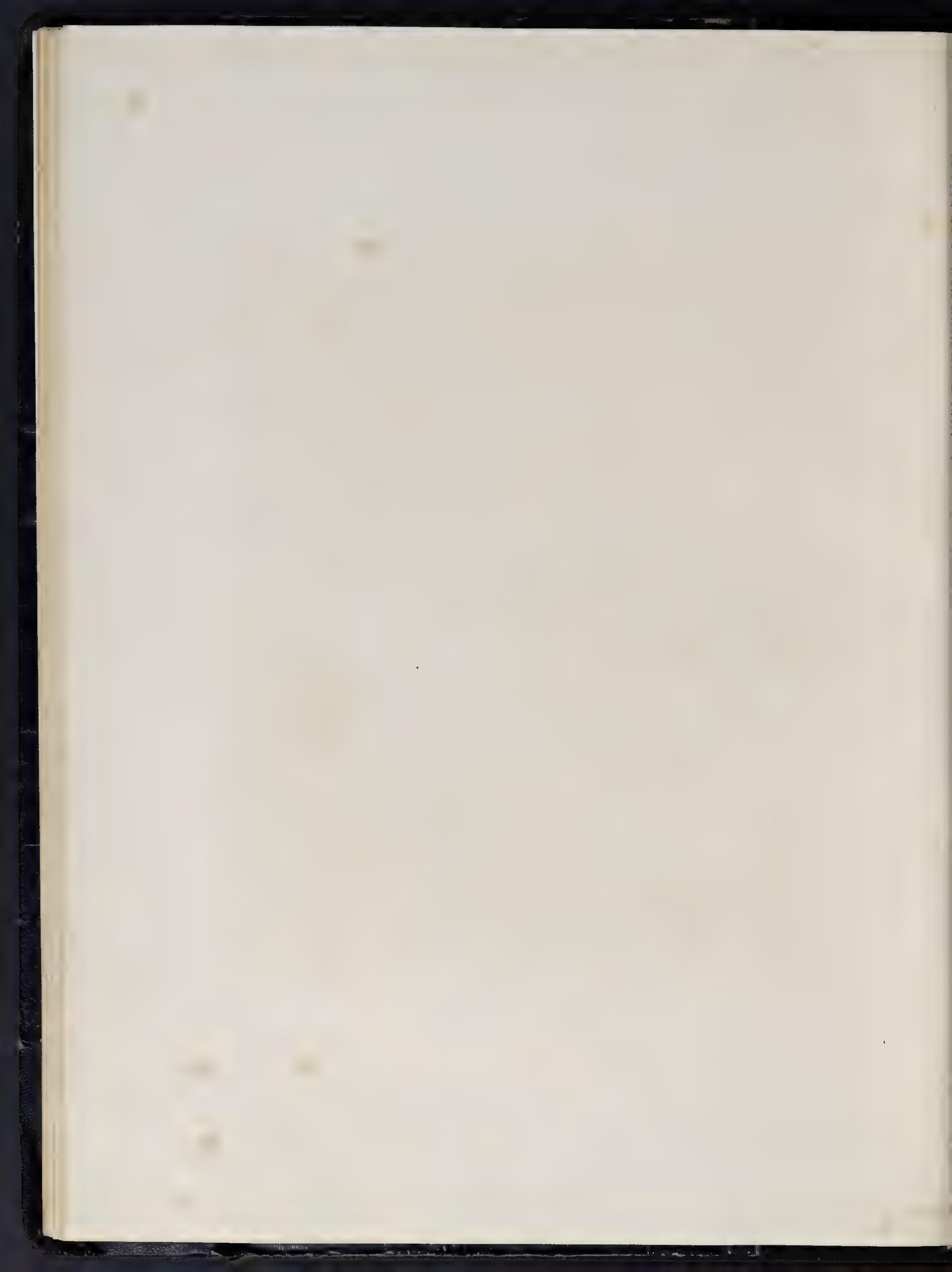


[illegible]KOPF EINES GREISES.





REMBRANDT'S MUTTER.



Künftlers, des ausgezeichneten franzöfifchen Landfchafters Emile Michel in feinen „Mufées d'Allemagne". Mein Eingehen auf diefe Frage hat hier den befonderen Grund, dadurch eines diefer Jugendbilder einzuführen, welches ich felbft bisher als eine Schulwiederholung betrachtet und nicht näher berückfichtigt habe, die „Taufe des Kämmerers". Die Radirung, welche Jan Joris van Vliet nach diefer Compofition angefertigt hat, ift bekannt. In ähnlicher Weife wie der „Hieronymus" und „Loth mit feinen Töchtern" ift diefelbe mit *J. J. v. Vliet fec. 1631, R. H. v. Ryn inv.* bezeichnet. Mit diefer Radirung ftimmt das Oldenburger Gemälde bis auf kleine Abweichungen überein. Dadurch ift jedoch noch keineswegs bewiefen, dafs darin das Original jener Radirung vorliegt. Diefelbe Compofition kommt in verfchiedenen Gemälden vor, fo in der Galerie zu Schwerin, bei Mr. Graham in London (verfteigert 1886) u. f. f. Aber diefe Bilder charakterifiren fich fofort nach ihrer Behandlung als Copien. Auch fpricht der Umftand, dafs nur das Oldenburger Bild die Gegenfeite der Radirung zeigt, vielmehr für das Original als für eine Copie. Überzeugend fcheint fich mir dies aber aus der Behandlung und Färbung des Bildes zu ergeben. Freilich weicht diefelbe noch in verfchiedenen Punkten von allen anderen Jugendwerken Rembrandt's ab, kennzeichnet fich aber in der ganz auffallenden Anlehnung an Pietor Laftman als eines der früheften noch ganz unter Laftman's Einfluffe gemalten Werke feines grofsen Schülers. Wollten wir auch in diefem Bilde die Copie eines Schülers oder Nachfolgers von Rembrandt fehen, fo würde diefer Umftand ganz unerklärlich fein; am wenigften ift der Name J. J. van Vliet, welchen Waagen für das Bild in Vorfchlag gebracht hat, gerechtfertigt, da wir kein beglaubigtes Gemälde desfelben befitzen und nicht einmal wiffen, ob Vliet überhaupt Maler war.

Freilich weift das Oldenburger Bild einzelne Eigenfchaften auf, welche es uns fchwer machen, auch nur an eine Erftlingsarbeit des grofsen Künftlers zu denken. Namentlich fällt die kindifche Zeichnung und rohe Behandlung der Pferde, insbefondere des grofsen Gauls über der Gruppe der Taufe, fehr ftörend in's Auge. Ähnliche Schwächen verräth die Zeichnung der Hand des Apoftels und die Wiedergabe des Wagens. Dafs folche Fehler aber nicht aus Unvermögen des Künftlers, fondern aus Flüchtigkeit und Mangel an Studium hervorgehen, beweift die Behandlung der übrigen Theile des Bildes; namentlich die Zeichnung und Modellirung des Reiters mit der Lanze, die Köpfe der neugierig hinter dem Wagen zufchauenden Männer aus dem Gefolge, die malerifche Behandlung der Coftüme und der Pflanzen im Vordergrunde. In dem hellen Tageslicht, in welchem das Streben nach Helldunkel noch kaum angedeutet ift, in der Betonung der Localfarbe, in dem hellen bräunlichen Ton, der fetten Auftragsweife der Farben, der bräunlich-grünen Färbung des Laubwerkes und in der Bravour der Behandlung der zerftreut im Vordergrunde angebrachten Pflanzen verräth fich der Schüler Laftman's, der noch in manchen Theilen abhängig von demfelben ift. Andererfeits ift doch der Schüler fchon faft überall dem Lehrer überlegen; insbefondere in der Empfindung, im Ausdrucke und in der Modellirung der Köpfe, im Ton der Färbung und in der malerifchen Behandlung. Alle diefe Umftände fprechen nur für Rembrandt. In Färbung, im Farbenauftrag und in der Behandlung finden wir aber auch fchon Verwandtfchaft mit verfchiedenen der früheften Gemälde; namentlich mit der „Gefangennahme Simfon's" vom Jahre 1628 (im königlichen Schloffe zu Berlin) und mit dem „Apoftel Paulus" im Fechenbach'fchen Nachlaffe. In letzterem Bilde ift der Paulus offenbar dasfelbe Modell wie hier der Apoftel Philipp; zu beiden Köpfen fcheint fogar diefelbe Studie benützt zu fein.

Eine Bezeichnung oder Jahreszahl habe ich auf dem Bilde nicht entdecken können. Vosmaer fetzt die Entftehung diefer und der übrigen von J. J. van Vliet radirten Compofitionen Rembrandt's jedesmal in das Jahr, welches fich auf der betreffenden Radirung findet. Diefe Angaben beziehen fich aber zweifellos nur auf die Zeit der Entftehung der Radirung. Dafs die Entftehung des Bildes durchaus nicht gerade unmittelbar vorher zu fallen braucht, beweift unter Anderem der „Petrus im Gefängniffe"

im Befitz des Prinzen de Rubempré de Merode in Brüffel;[1] dies Bild trägt die Jahreszahl 1631, während die von der Gegenfeite genommene Radirung des J. J. van Vliet die Jahreszahl 1634 trägt.

Die nicht unbeträchtliche Anzahl von theilweife grofsen und fehr ausgeführten Radirungen des J. J. van Vliet nach Jugendwerken Rembrandt's laffen auf nahe perfönliche Beziehungen zwifchen beiden Künftlern fchliefsen. Wie diefelben entftanden und welcher Art diefelben waren, dies zu durchblicken fehlt uns leider jeder Anhalt. Jene Radirungen und die alten Copien nach diefen oder ähnlichen Jugendwerken Rembrandt's, deren Zahl beträchtlicher ift als die Copien nach den berühmteften Gemälden feiner Mannesjahre, find auch defshalb noch von befonderem Intereffe, weil wir den Schlufs daraus ziehen müffen, dafs diefe früheften Compofitionen und Studienköpfe Rembrandt's auf feine Zeitgenoffen keineswegs den barock-phantaftifchen, zuweilen felbft abftofsenden Eindruck gemacht haben können, deffen wir uns bei ihrer Betrachtung, auch bei dem lebhafteften Intereffe für den Künftler und feine Entwicklung, nicht erwehren können. Gerade das, was uns heute abftöfst, erregte, fo fcheint es, das befondere Wohlgefallen der Zeitgenoffen. In dem barocken Aufputz der biblifchen und claffifchen Helden, in der Mifchung von Kleidungsftücken von Amfterdamer Juden, Polen, Perfern und Japanern mit einzelnen antiken Coftümftücken, bewunderte man — dies belegen uns verfchiedene Zeugniffe der Zeit — die archäologifche Treue des Künftlers. Heute wird der Befchauer, der den künftlerifchen Reiz folcher Bilder nicht verfteht, gerade über diefen fonderbaren Aufputz kaum das Lachen verhalten können; und doch möchte ich bezweifeln, ob die neuere Zeit fo wefentliche Fortfchritte nach diefer Richtung gemacht hat. Wenigftens muthen uns heute fchon die biblifchen Geftalten von H. Vernet oder felbft die mittelalterlichen Motive eines Leys, deren abfolute Treue zur Zeit diefer Künftler gar nicht in Frage gezogen wurde, faft ebenfo fremdartig und wunderlich an.

Freilich mehr noch als die Coftüme erfcheint uns die Auffaffung in jenen Jugendwerken Rembrandt's fremd und felbft abftofsend; aber auch diefe war offenbar der Gefchmack der Zeit in Holland. Selbft wenn wir die rafche Verbreitung von Rembrandt's Ruf nur feiner Thätigkeit als Bildnifsmaler zufchreiben dürften: das Anfehen feiner Lehrer und verwandter Künftler fowie die Preife, welche man für die Gemälde eines Laftman, Pynas, Uytenbroeck u. a. m. bezahlte, find die fprechendften Zeugniffe dafür, dafs gerade das, was uns heute in folchen Bildern kalt läfst oder unangenehm berührt, dem Sinne der Zeitgenoffen entfprach.

Auch wenn wir die Entftehung der „Taufe des Kämmerers" einige Jahre früher fetzen als das Datum, welches Vliet's Radirung nach dem Bilde trägt, wenn wir diefelbe etwa in's Jahr 1628 hinaufrücken, ift doch der Fortfchritt in der Entwicklung des Künftlers, wie er fich in der 1631 ausgeführten „Prophetin Hanna" (Nr. 166) bethätigt, ein aufserordentlich grofser. Der Radirung von Kühn möchte ich, gerade weil fie in manchen Beziehungen fo fehr gelungen ift, erklärend hinzufügen, dafs die Farbe eine Durchfichtigkeit und Klarheit befitzt, deren Wiedergabe Kühn namentlich im Hintergrunde nicht vollftändig geglückt ift. Die Derbheit in Empfindung und Behandlung, die rückfichtslofe Vernachläffigung einzelner Theile, die nüchterne Tagesbeleuchtung, welche in der „Taufe des Kämmerers" fo empfindlich ftören, find hier vollftändig verfchwunden. Statt deffen kennzeichnen diefes Bild eine wirkungsvolle Beleuchtung — hier befonders eigenartig und anziehend dadurch, dafs der Kopf im Schatten liegt und nur durch die Reflexe des hell befchienenen Buches ein mattes Halblicht erhält —, ein liebevolles Eingehen in alle Einzelnheiten, abgerundete Compofition, harmonifche Farbenzufammenftellung und

[1] In meinen „Studien zur Gefchichte der holländifchen Malerei" habe ich diefes Bild als im Befitze von M. Edouard André in Paris aufgeführt, unter deffen Namen es der Katalog der Ausftellung zum Beften der Elfafs-Lothringer in Paris (1873) aufführte. Herr André hat jedoch das Gemälde, wie ich von ihm felbft erfuhr, niemals befeffen; dasfelbe war vielmehr damals im Befitze eines Verwandten des Prince de Rubempré de Merode, von welchem diefer das Bild durch Erbfchaft bekommen hat.

Feinheit der Stimmung und Empfindung. Glaube und Friede find der Ausdruck des Bildes. Die Andacht der alten Frau wird durch keine Zweifel geftört; halblaut fagt fie die Worte nach, die fie lieft, und das Gedächtnifs hilft aus, wo die Augen nicht mehr recht ausreichen.

Die Bezeichnung des Bildes als „Prophetin Hanna" habe ich fchon desfhalb beibehalten, weil dies die alte Benennung des Bildes ift und weil auch der Oldenburger Katalog dasfelbe noch unter diefem Namen aufführt. Aber auch Anordnung und Auffaffung legen die Vermuthung nahe, dafs Rembrandt hier kein einfaches Bildnifs wiedergeben wollte. Doch ftimme ich Herrn von Alten vollftändig bei, wenn er jener Bezeichnung hinzufügt: „Rembrandt's Mutter". Diefelben Züge begegnen uns in einer Reihe von Gemälden und namentlich Radirungen, die fämmtlich der früheren Zeit des Künftlers angehören. Da wir wiffen, wie fehr gerade Rembrandt feinen eigenen Kopf und die Porträts der ihm Naheftehenden mit dem Pinfel und der Radirnadel wiederzugeben liebte, fo haben wir gewifs das Recht, auch in den Zügen diefer uns fo oft in den früheren Werken Rembrandt's begegnenden bejahrten Frau eine dem Künftler ganz naheftehende Perfönlichkeit zu fuchen. Die Tradition bezeichnet fie als Rembrandt's Mutter. Aus ihren Zügen allein liefse fich dies freilich fchwerlich folgern; denn Rembrandt's breites Geficht mit den gewöhnlichen rundlichen Formen weicht von den Zügen diefer alten Frau mit ihrer feinen gebogenen Nafe und den dünnen Lippen nicht unwefentlich ab.[1] Alle anderen Umftände fprechen aber dafür, dafs hier die Überlieferung Recht hat. Dem Bildnifs diefer Frau begegnen wir nämlich faft nur in den erften Jahren von Rembrandt's Thätigkeit, folange derfelbe noch in feiner Heimathftadt Leiden (vielleicht im elterlichen Haufe) anfäfsig war. Gleich in dem erften Jahre, aus welchem wir Verfuche feiner Radirnadel befitzen, finden wir zweimal diefen Kopf (B. 353 und 355); dann wieder zwei Radirungen mit der Jahreszahl 1631 (B. 336 und 337), mit denen ein paar andere nicht datirte Blätter etwa gleichzeitig entftanden fein müffen (B. 332 und 335). Alfo gerade als der Künftler im Begriff war, nach Amfterdam überzufiedeln, fuchte er die Züge diefer Frau möglichft oft und möglichft treu und ausführlich feftzuhalten. Nachdem er Leiden verlaffen hatte, begegnen wir denfelben nur noch einmal in dem Radirwerk des Künftlers: in dem kleinen Kopf vom Jahre 1633 (B. 339), der wohl als flüchtige Studie bei einem Befuch der Mutter in Amfterdam oder bei einem Ausfluge Rembrandt's in feine Heimath entftand.

Ähnlich verhält es fich mit den Gemälden, welche diefelbe Frau darftellen. Freilich trägt nur das Oldenburger Bild, welches mehreren der eben genannten Radirungen in Tracht und Anordnung aufserordentlich ähnlich ift, neben dem Monogramm auch die Jahreszahl 1631.

RL·1631

Aber das aufserordentlich forgfältig behandelte Bildnifs in der Galerie zu Windfor ftimmt mit dem Oldenburger Bilde wie mit jenen Radirungen vom Jahre 1631 fo fehr überein, dafs es gleichzeitig entftanden fein mufs. Das gröfsere, in der Anordnung dem Oldenburger Bilde noch mehr verwandte Gemälde in Wilton Houfe, wird unmittelbar vor diefen beiden Bildniffen entftanden fein. Nach der Überfiedelung Rembrandt's verfchwindet diefe würdige Geftalt auch aus feinen Gemälden. Nur einmal noch hat er fie gemalt, foviel mir bekannt; dies eine köftliche Bildnifs ift uns in der Galerie des Belvedere zu Wien erhalten. Es trägt die Jahreszahl 1639. In den acht Jahren, welche feit der Entftehung der Bildniffe in Oldenburg und Windfor vergangen waren, hat die Frau fehr gealtert. Mit Mühe hält fie fich an einem Krückftocke aufrecht. In jenen älteren Bildniffen waren die gefurchten

[1] Sehr verwandte Züge zeigt ein älterer Mann, der in zwei Radirungen vom Jahre 1630 (B. 300 und 314) fowie in verfchiedenen gleichzeitigen Bildern vorkommt. Ift er etwa ein Bruder von Rembrandt's Mutter?

Formen, welche bei einer Frau des mittleren Bürgerſtandes auf ſechzig oder einige ſechzig Jahre ſchlieſsen laſſen, doch noch feſt und voll Lebenskraft; hier erſcheint ſie klein und zuſammengefallen; der halboffene Mund verräth, daſs die alte Frau keine Gewalt mehr über ihre Glieder hat. Schon ein Jahr nachdem dieſes Bildniſs, wahrſcheinlich bei einem Beſuche der Mutter im Hauſe des Sohnes auf der Breedſtraat, entſtanden war, wurden ihre ſterblichen Überreſte in der Peterskirche zu Leiden am 14. September 1640 beigeſetzt.

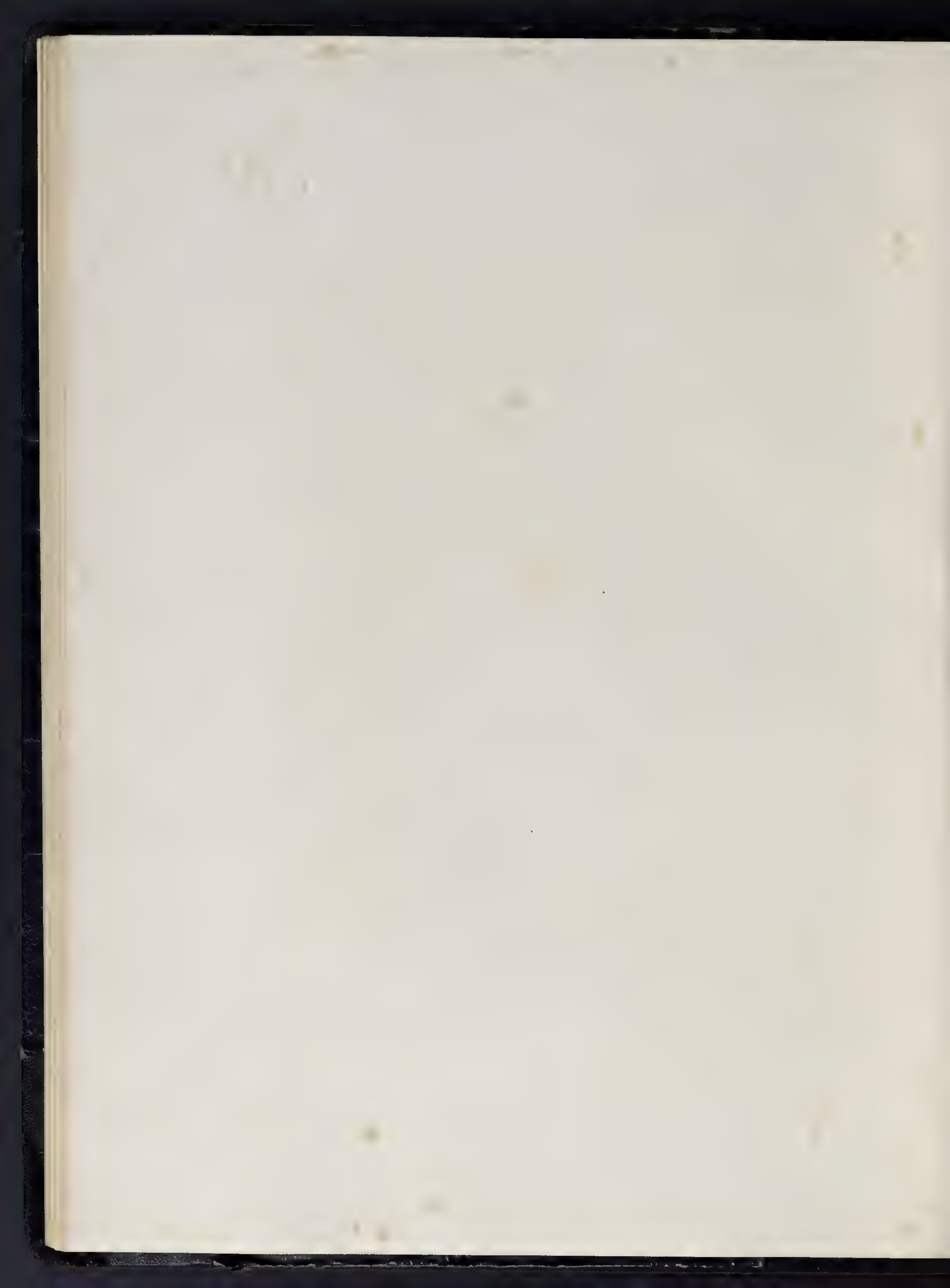
Kehren wir jetzt zu dem Oldenburger Bilde zurück. Das Bild gibt die Figur, die faſt bis zu den Füſsen ſichtbar iſt, etwa in halber Lebensgröſse; dadurch wie durch die Auffaſſung hat die Darſtellung faſt mehr einen ſittenbildlichen als Porträtcharakter. Die liebevolle Durchführung bis in's Einzelne — man beachte namentlich die Ausführung der kurzen Hände mit ihrer runzeligen Haut — entſpricht dieſer intimen Auffaſſung; trotzdem iſt die Pinſelführung eine leichte, die Färbung eine klare und durchſichtige. Den ähnlichen Charakter des genreartigen Feinmalers tragen verſchiedene gleichzeitige kleinere Gemälde: die bekannte „Darſtellung im Tempel" aus dem gleichen Jahre 1631 im Haag, der „Jude Philon" in der Galerie zu Innsbruck und der „Loth" beim Grafen Stroganoff in St. Petersburg, beide ſchon aus dem Jahre 1630; ja ſelbſt in dem beinahe lebensgroſsen Studienkopfe in der Galerie zu Caſſel aus demſelben Jahre macht ſich ein ähnliches Beſtreben geltend. Rembrandt ſcheint auf dem beſten Wege ein Kleinmeiſter zu werden, wie ſein Schüler Gerard Dou, der damals gerade in Leiden Rembrandt's Unterricht genoſs. Aber das innerſte Weſen Rembrandt's widerſtrebte einer ſolchen Richtung; ſie iſt daher nur eine ganz kleine Phaſe ſeiner mannigfaltigen Entwicklung. Schon gleichzeitig mit dieſen Bildern mit ihren kleinen Figuren von ſauberſter Vollendung, und namentlich im folgenden Jahre 1632 entſtehen bildniſsartige Studienköpfe, welche durch ihre Breite und markige Behandlung das Streben des Künſtlers nach freier und groſser Auffaſſung und Darſtellung auf das Deutlichſte verrathen. Freilich findet der junge Künſtler eine befriedigende Löſung nur ſelten; die meiſten dieſer Köpfe erſcheinen beinahe derb, die Auffaſſung gewaltſam und gelegentlich ſelbſt leer, gerade im Gegenſatze zu dem feinen, innigen Ausdruck jener kleinen Bildniſſe. Es iſt daher kein Wunder, daſs dieſe Bilder, zumal wenn ſie nicht bezeichnet ſind, nicht als Werke des groſsen Meiſters anerkannt werden. Wurde doch kürzlich ein ſolcher Studienkopf, ebenſo charakteriſtiſch wie gut erhalten, auf einer Auction in Köln um wenige hundert Mark an Herrn Edward Habich in Caſſel zugeſchlagen, wo neben zwei ähnlichen Greiſenköpfen aus dem Jahre 1632 überzeugend die Echtheit des Bildes in die Augen fällt. Daſſelbe iſt der Fall mit einem ähnlichen, ſehr breit und kräftig gemalten Studienkopfe im Beſitz des Herrn Dr. Schubart zu Dresden. Wie der Schweriner Greiſenkopf (um 1630 oder 1631) und die beiden ſchon genannten Caſſeler Köpfe des Jahres 1632, ſo gehören nach meiner Überzeugung auch zwei Greiſenbilder der Oldenburger Galerie in dieſe Reihe: das eine (Nr. 167) mit der vollen zweifelloſen Bezeichnung.

RL · van Ryn
1632

und daher ſtets als ein Werk des Meiſters anerkannt; das zweite dagegen ohne Bezeichnung und durch Waagen als ein Werk des Jan Livens beſtimmt (Nr. 182). Früher ging dieſes Bild jedoch unter Rembrandt's Namen; um ihm die fehlende Legitimation zu geben, wurde es (anſcheinend im vorigen Jahrhundert) mit der Inſchrift *„Rembrandt f. 1642"* verſehen. Man vergleiche die Gemälde des älteren Jan Livens — die Oldenburger Galerie bietet dazu durch zwei Werke die Gelegenheit, wie wir gleich



VOR DEM GEWITTER.



fehen werden — und man wird fich überzeugen, dafs Livensz niemals die Klarheit und Durchfichtigkeit der Farben, den Reichthum und die Feinheit der Töne, die Leichtigkeit der Behandlung befitzt, welche diefem Bildnifs innewohnen. Auch der Typus ift keiner von denen, welche uns in den Gemälden des Livens begegnen; mir fchien derfelbe vielmehr aus Rembrandt's Gemälden bekannt zu fein. Dies fand ich kürzlich bei einem Blicke auf die bekannte Radirung des „Grofsen Lazarus“ beftätigt: hier ift derfelbe Kopf in der gleichen Haltung und Tracht im Grunde am Ausgang der Höhle links angebracht; in den älteren Drucken fogar mit demfelben Käppchen, welches er auf dem Bilde trägt. Kein Zweifel alfo, dafs hier eine Studie für diefe Compofition vorliegt, oder wenigftens eine folche, die der Künftler dafür verwandte. Man fetzt die Radirung der „Auferweckung des Lazarus“ in das Jahr 1632 oder 1633; wir dürfen den Studienkopf alfo mit grofser Wahrfcheinlichkeit in das Jahr 1632 fetzen, in dem eine Reihe ganz verwandter Greifenbildniffe entftanden. In der reicheren Localfarbe, in welcher Roth und mattes Gelb vorherrfchen, fteht das Bild verfchiedenen anderen, um ein bis zwei Jahre fpäter entftandenen „Rabbinern“ in englifchen Galerien (Herzog von Bedford, Lord Derby u. f. w.) fchon näher als den in der Farbe einförmigeren Studienköpfen aus dem Jahre 1632, die ich oben aufgeführt habe.



Rembrandt, „Bildnifs eines Greifes“

Die Farblofigkeit in folchen Bildern, deren unangenehme Wirkung durch einen etwas flauen, gar zu hellen Ton verftärkt wird, ift auch für den zweiten bezeichneten Greifenkopf der Oldenburger Galerie charakteriftifch. Freilich trägt der abgeftorbene Firnifs gleichfalls mit zu diefer Wirkung bei, die fich durch Regeneriren wefentlich mildern liefse. L. Kühn hat daher mit Recht in feiner Radirung den Ton gewählt, den das Gemälde urfprünglich hatte und den es wieder erlangen könnte. Die malerifche Behandlung hat er vorzüglich wiedergegeben; die letzten breiten Pinfelftriche, mit denen das Bild in Wirkung gefetzt ift, läfst die Radirung deutlich erkennen, und doch läfst fie zugleich dem Ausdruck des edlen Kopfes volle Gerechtigkeit widerfahren.

Das werthvollfte, feltenfte Stück unter den Werken, welche die Oldenburger Sammlung von Rembrandt's Hand befitzt, ift ohne Zweifel die Landfchaft „Vor dem Gewitter“ (Nr. 169); zugleich ein Werk aus dem erften Mannesalter unferes Künftlers. Die Lichtwirkung und Stimmung in dem Oldenburger Bilde gibt auch die Radirung von Onken; auf die grofsen Feinheiten im Helldunkel und in der Wiedergabe des Einzelnen, fo fehr dasfelbe untergeordnet ift, hat der Künftler in der Radirung dagegen theilweife verzichtet.

So felten, als man früher annahm, find Rembrandt's Gemälde mit landfchaftlichen Motiven doch nicht; ich kann deren jetzt mehr als ein Dutzend nachweifen, die über jeden Zweifel erhaben find.

Aber diefe Bilder find fehr zerftreut, meift in Privatfammlungen oder entlegenen Galerien; keines derfelben in einem der grofsen Mufeen. Denn die Landfchaften, welche in der National Gallery zu London, in der Pinakothek zu München, in der Galerie zu Dresden, in den Uffizien zu Florenz und in der Eremitage zu St. Petersburg als Werke Rembrandt's bezeichnet werden und die felbft Waagen meift als folche aufführt, find fämmtlich Schulbilder oder haben mit Rembrandt überhaupt nichts zu thun.

Wie die landfchaftlichen Radirungen, die wirklich von feiner Hand find (nahezu die Hälfte der feit Bartfch ihm zugefchriebenen Landfchaften find in neuefter Zeit durch A. de Vries als Arbeiten eines Jacob de Koninck und anderer Meifter nachgewiefen worden), ausnahmslos den Vierziger- oder dem Anfange der Fünfziger-Jahre angehören, fo ftammen auch die landfchaftlichen Motive unter feinen Gemälden nur aus der mittleren Zeit feiner Thätigkeit. Das frühefte Datum auf einem folchen Gemälde ift das Jahr 1638, das fpätefte fchon 1647; doch laffen verfchiedene nicht datirte Landfchaften nach ihrem Charakter noch auf eine etwas fpätere Entftehung fchliefsen.

Das Oldenburger Bild gehört zu einer Gruppe von Landfchaften, für welche die Zeit der Entftehung durch die Jahreszahl 1638 auf einer derfelben, auf der Landfchaft mit dem barmherzigen Samariter im Mufeum Czartorisky zu Krakau, gefichert ift. Die bekannte Landfchaft mit dem Gewitter in der Galerie zu Braunfchweig, „Der Obelisk" im Befitze des Herrn von Rath zu Budapeft und eine dritte Landfchaft in der Galerie von Sir Richard Wallace zu London gehören noch zu diefer Gruppe von Landfchaften, welche auch den gleichen Umfang haben. Das letztgenannte Bild und die Oldenburger Landfchaft find wahrfcheinlich um einige Jahre jünger als die Landfchaft im Czartoryski-Mufeum; fpäteftens find fie aus dem Jahre 1645. Alle diefe Bilder variiren dasfelbe Motiv: durch düftere Gewitterwolken bricht die Sonne hindurch und wirft ihre grellen Strahlen auf einen kleinen Fleck in einer hügeligen, von einem Fluffe durchzogenen Landfchaft, über welche die Wolken ihre düfteren Schatten breiten. Das grelle Licht wie die dunklen Schatten laffen die Localfarbe fo wenig zur Geltung kommen, dafs diefe Landfchaften faft wie Braun in Braun gemalt erfcheinen. Aber fo ähnlich fich alle diefe Bilder im Motive find, fo mannigfaltig find fie doch in Stimmung und Erfcheinung: hier tobt noch der Sturm im Walde, deffen Bäume er entwurzelt; dort ift die Sonne fiegreich durch die Wolken gedrungen und ergiefst ihr mildes abendliches Licht über die Ferne; in einem dritten Bilde bricht nur ein Sonnenftrahl durch die finfteren Wolken, die in der Ferne noch heftigen Regen über die Felder ausftrömen. Ein Wagen oder ein Reiter auf der Landftrafse, ein paar Fifcher am Ufer und auf Kähnen, einige Kühe auf der Wiefe find fo klein und untergeordnet, dafs fie nur bei genauer Betrachtung in's Auge fallen; fie erhöhen den reichen, mannigfaltigen Eindruck diefer Bilder, ohne von der tiefen Wirkung des grofsartigen Naturfchaufpieles abzulenken.

Ein paar Gemälde Rembrandt's mit biblifchen Motiven, in denen der landfchaftliche Hintergrund von gröfserer Bedeutung ift, wie „Die Marien am Grabe" in Buckingham Palace von 1638 und die „Begegnung der Maria und Elifabeth" in Grosvenor-Houfe zu London vom Jahre 1640, beftätigen durch ihre Färbung und Behandlung, dafs diefe Gruppe von Landfchaften etwa in der gleichen Zeit, um das Jahr 1640, entftanden ift.



II.

Schüler und Nachfolger Rembrandt's.

REMBRANDT'S Schüler find ziemlich zahlreich und charakteriftifch in der Oldenburger Galerie vertreten. Den Vorzug unter diefen Bildern möchte ich einem kleinen Bildnifs geben, das freilich als Thomas de Keyfer verzeichnet ift, das mir aber alle charakteriftifchen Eigenfchaften eines GERARD DOU aufzuweifen fcheint. Da eigentliche Bildniffe von Dou's Hand felten find und daher leicht verkannt werden, und da ihnen ein befonderer Reiz innewohnt, welcher feinen meiften Gemälden mit halben bildlichen Darftellungen abgeht, ift das Oldenburger Bildchen zur Nachbildung ausgewählt worden, welche Kühn nicht fehr viel kleiner als das Original ausgeführt hat. Das Bild gehört zu den glücklichen Erwerbungen aus der Galerie Pommersfelden. In dem Verfteigerungs-Katalog diefer Sammlung, den Bürger abgefafst hat, war das Bild als „Ecole de G. Dou" (?) aufgeführt. Die Bezeichnung Th. de Keyfer geht wahrfcheinlich auf Otto Mündler zurück, deffen Rath bei der Auswahl der Ankäufe auf diefer Verfteigerung in erfter Linie eingeholt und befolgt wurde. Mir fcheint Bürger das Richtige herausgefühlt zu haben, wenn ich auch nicht verftehe, wefshalb er das Bild nur der Schule Dou's zufchreiben wollte; es gehört ja vielmehr, wie fchon das Coftüm beweift, der früheften Zeit des Dou an, von feinen künftlerifchen Vorzügen ganz abgefehen.

An Thomas de Keyfer zu denken, liegt allerdings fehr nahe; gibt es doch von ihm gerade ganz ähnliche Bildniffe in kleinem Format, auch folche Halbfiguren. Aber die Auffaffung des Künftlers ift doch eine andere, denen feiner grofsen Bildniffe entfprechende, von welchen wir noch ein befonders fchönes in der Oldenburger Galerie kennen lernen werden; auch diefes freilich unter fremdem Namen (Jan van Ravefteyn). Gegenüber der felbftbewufsten Haltung, der eigenthümlichen Mifchung von Energie und behäbiger Selbftgefälligkeit, der energifchen Malweife und leuchtenden Färbung in Th. de Keyfer's Bildniffen, zeigt fich hier eine faft fchüchterne, intime Auffaffung, eine delicate Behandlung und ein ausgebildetes Helldunkel: Eigenfchaften, die fämmtlich auf einen der früheften Zeit Rembrandt's naheftehenden Maler hinweifen. Dafs Gerard Dou diefer Maler ift, beweifen eine Anzahl bezeichneter Bildniffe derfelben Art: fo das „Ehepaar im Park" und ein männliches Porträt im Rycks-Mufeum zu Amfterdam, zwei Gegenftücke in der Galerie Steengracht im Haag, ein kleines männliches Bruftbild in der Eremitage zu St. Petersburg, in Braunfchweig das anziehende Selbftbildnifs, in welchem er fich mit dem kleinen Bilde eines alten Ehepaares, wohl feiner Eltern, in der Hand dargeftellt hat. Die Behandlung ift, im Gegenfatz gegen die fpätere Zeit des Künftlers, leicht und faft breit, der Farbenauftrag ift fehr dünn, das im vollen Lichte genommene Geficht ift von heller blonder Färbung, mit feinen grauen und bläulichen Tönen in den Halbfchatten, die Schatten find kräftig bräunlich, ähnlich wie in Rembrandt's Bildniffen aus dem Anfang der Dreifsiger-Jahre. Auch das Oldenburger Bild von Dou gehört diefer Zeit an, etwa dem Jahre 1634 oder 1635, wie Behandlung und Coftüm beweifen.

Von den beiden als Werke des JAN LIVENSZ aufgeführten Gemälden habe ich bereits eines befprochen, das Bruftbild eines Greifes (Nr. 182), das ich für eine Jugendarbeit Rembrandt's halte. Eine charakteriftifche, wenig anfprechende Arbeit des Livensz ift dagegen die Halbfigur einer alten Frau (Nr. 183), die mit dem echten Monogramm des Künftlers I. L. bezeichnet ift. Im Motiv und in der Auffaffung lehnt fich der Künftler an Rembrandt, in der Färbung erkennt man den Einflufs, welchen die venetianifchen Meifter auf ihn ausübten. Aber diefer doppelte Einflufs ift nicht von günftiger Wirkung

gewefen; der Ausdruck ift nicht wirklich empfunden, und daher find die Züge theilweife geradezu verzerrt, die Zeichnung ift flüchtig und roh, die Färbung ohne Harmonie und Wirkung. Vor diefem Bilde der fpäteren Zeit des Livensz möchte ich einem zweiten, freilich gleichfalls nicht hervorragenden Werke desfelben Künftlers, welches in der Sammlung als ein Werk des Govaert Flinck aufgeführt ift, entfchieden den Vorzug geben (Nr. 176). Das junge Mädchen mit ihrem aufgelöften afchblonden Haar gleicht im Motiv wie in der kühlen hellen Färbung und der fetten Pinfelführung einem jungen Friefenmädchen im Mufeum zu Hannover (alte Haufsmann'fche Sammlung); freilich ohne diefem reizvollen Bilde gleichzukommen.

Zwei grofse und ftattliche Bildniffe von Mann und Frau, von der Hand des FERDINAND BOL, beide mit dem vollen Namen und der Jahrzahl 1658 bezeichnet, beweifen durch ihre blaffe Carnation und die glatte Behandlung, wie früh diefer Schüler Rembrandt's fchon der Manier verfiel.

Derfelben Richtung gehört auch das lebensgrofse Bildnifs eines Arztes von NICOLAAS MAES an, ein Werk aus der fpäteren Zeit des Künftlers, auf die fchon das Schlafrockcoftüm hinweift.

Von einem anderen Schüler Rembrandt's, von GERBRANDT VAN DEN EECKHOUT hat die Galerie erft vor einigen Jahren ein Bild erworben, welches den Künftler von befonders vortheilhafter Seite zeigt. Die Darftellung: „Der Satyr, der den gaftlichen Tifch des Bauern verläfst, weil er warm und kalt bläft", ift ein damals bei den Künftlern Holland's und der fpanifchen Niederlande befonders beliebtes Motiv, das namentlich wegen feiner phantaftifch-humoriftifchen Seite dem niederländifchen Volkscharakter befonders zufagte. In Antwerpen hat insbefondere Jacob Jordaens, neben Brouwer der einzige echte Humorift der vlämifchen Schule des fiebenzehnten Jahrhunderts, zu wiederholten Malen den Gegenftand in feiner monumentalen Weife behandelt. In Holland ift das Motiv fchon durch Elsheimer eingebürgert, von welchem es wohl auch die Schule Rembrandt's übernommen hat. Der Satyr beim Bauer von Bernaert Fabritius, in der Galerie des Senators Giovanni Morelli zu Mailand, ift eines der beften Bilder diefes Künftlers. Eeckhout hat das Motiv in dem wefentlich kleineren Bilde der Oldenburger Galerie, welches neben dem Namen des Künftlers die Jahreszahl 1653 trägt, ganz ähnlich aufgefafst wie Fabritius. Die Färbung ift kräftig, der Ton ein warmes, freilich etwas zu einförmiges Braun, das Helldunkel ift fein durchgebildet; die humoriftifche Seite des Motivs wiederzugeben, war aber Eeckhout's Sache nicht. Eine Zeichnung in der Kunfthalle zu Hamburg, wo fich (in der Sammlung Hudtwalker-Weffelhoeft) bis vor Kurzem auch das Gemälde befand, gibt die erfte Idee Eeckhout's zu diefer Compofition

Zu den weniger bekannten Schülern Rembrandt's gehörte bis vor Kurzem JAN VICTORS. Doch find weder feine grofsen biblifchen Gemälde noch feine fittenbildlichen Darftellungen befonders felten; auch befinden fich die meiften derfelben in bekannten öffentlichen Sammlungen. Die Oldenburger Galerie hat ein charakteriftifches Werk feiner früheren Zeit aufzuweifen, ausnahmsweife ein Motiv aus der alten Gefchichte: „Der Knabe Cyrus wird feinem Grofsvater Aftyages vorgeftellt" (Nr. 175). Die Sorgfalt in der Anordnung und in der Wahl und Ausführung des Coftüms, welche ähnliche Bilder mit biblifchen Motiven in den Galerien von Braunfchweig, Kopenhagen, Berlin u. f. f. auszeichnet, ift auch ein Vorzug des Oldenburger Bildes; aber dasfelbe leidet, wie auch jene anderen Gemälde, an dem Fluch der Langweiligkeit, welche der „hiftorifchen Malerei" aller Zeiten anhaftet, wenn fie über dem archäologifchen Studium des Coftüms den Ausdruck und die Empfindung vernachläffigt. Nur in fehr



Jan Victors, „Der Knabe Cyrus wird feinem Grofsvater Aftyages vorgeftellt“.

wenigen Bildern feiner Jugend, in denen Victors die Natur unmittelbar vor Augen hatte, wie in dem „Mädchen am Fenfter“ im Rycks-Mufeum zu Amfterdam, das einem frühen Bilde von N. Maes nahe kommt, oder in dem weiblichen Bildniffe der Kopenhagener Galerie, weifs der Künftler den Befchauer noch unmittelbar zu ergreifen oder felbft dauernd zu feffeln. Dagegen ift in folchen reichen hiftorifchen Motiven die Wirkung neben der Nüchternheit der Auffaffung, auch durch die trotz der reichen Trachten einförmige Färbung, den matten, kühlen Ton und die wenig künftlerifche Behandlung ftörend beeinflufst.

Auch von einem anderen Schüler oder Nachfolger Rembrandt's, von Jacob de Wet, befitzt die Oldenburger Sammlung ein Gemälde von abweichendem Gegenftand: an einem Springbrunnen reicht ein Jüngling einer Dame auf weifsem Zelter einen Trunk Waffer in einer Mufchel (Nr. 177). Das Motiv ift wohl zweifellos einem jener italienifchen Schäferromane der Zeit entlehnt, welche den holländifchen Künftlern von ihrem Aufenthalte in Rom bekannt und geläufig waren; haben doch namentlich die Utrechter Maler der arkadifchen Landfchaften für ihre Staffagen nicht felten Scenen aus Guarini's „Pastor fido“ oder aus ähnlichen Dichtungen gewählt. Die Landfchaft des wenig umfangreichen Bildes, welche das Innere eines Parkes bei abendlicher Beleuchtung darftellt, fcheint nicht von der Hand des de Wet, fondern von einem Landfchafter von Fach; vielleicht von H. Verboom, mit dem der Künftler mehrfach zufammen gearbeitet hat.

J. d. wet.

Dem Jacob de Wet möchte ich auch noch ein zweites figurenreiches Gemälde, „Die Predigt Johannes' des Täufers“ (Nr. 174) zuſchreiben, welche der Katalog nach Waagen's Beſtimmung dem „Wulfhagen oder De Wet“ beimiſst. Von Franz Wulfhagen, angeblich einem Bremer von Geburt, wiſſen wir überhaupt nur durch den wenig zuverläſſigen C. Weyermann, daſs er Schüler Rembrandt's geweſen ſein ſoll; beglaubigte Bilder desſelben ſind aber meines Wiſſens nicht bekannt. Die kleinen Figuren jener Oldenburger Bilder zeigen vielmehr die charakteriſtiſchen Typen und die flüchtige Behandlung des de Wet; doch ſind ſie reicher und kräftiger in der Färbung als in den meiſten Bildern des Künſtlers, die in einem faſt einfarbigen, grau-braunen Tone gehalten zu ſein pflegen. Die bergige Landſchaft erinnert an Rembrandt's landſchaftliche Compoſitionen, aus denen ſogar Einzelheiten, wie die Brücke und der Thurm, entlehnt zu ſein ſcheinen. Die Entſtehung des Bildes fällt, wie ich glaube, in die ſpätere Zeit des Künſtlers, um das Jahr 1650 oder noch ſpäter.

„In der Weiſe Rembrandt's“ bezeichnet der Katalog der Oldenburger Sammlung die Halbfigur eines alten Mannes, der in einem Lehnſtuhl eingeſchlafen iſt (Nr. 170). Das Monogramm, welches der Verfaſſer als unleſerlich angibt, ſcheint mir deutlich als *A V Dyck f.* (*A* und *V* an einander gelehnt) geleſen werden zu müſſen. Daſs das Bild, welches einen wenig bedeutenden Nachfolger Rembrandt's in der Art des Bernaert Fabritius verräth, nicht von dem berühmten Antwerpener Maler Anthony van Dyck herrühren kann, iſt zweifellos. Man wird deſshalb geneigt ſein, die Inſchrift als eine Fälſchung anzuſehen; ſie trägt aber alle Zeichen gleichzeitiger alter Schrift, ſo daſs wir, vorausgeſetzt, daſs nicht eine Fälſchung durch den Maler des Bildes ſelbſt vorliegt, einen Maler A. van Dyck annehmen müſſen, der ein Holländer von Geburt war und unter dem Einfluſſe Rembrandt's ſtand. Dazu ſind wir umſomehr berechtigt, als der Name van Dyck auch in Holland keineswegs ſelten war; der Maler Philips van Dyck iſt ja zur Genüge bekannt. Das fragliche Bild iſt etwa um die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts entſtanden.

Ein Nachfolger Rembrandt's, deſſen Namen ich nicht näher anzugeben weiſs, hat die dem Frans Hals beigemeſſene Studie eines männlichen Kopfes (Nr. 143) gemalt. Offenbar iſt Waagen durch die Behandlung in keck nebeneinander geſetzten groben Pinſelſtrichen zu dieſer Beſtimmung geführt. Allein das Helldunkel, der ſchwärzliche Ton der Schatten und die Behandlung ſind von der Kunſtweiſe des Frans Hals doch ſehr verſchieden. Auch ſteht der Künſtler des Bildes hinter dieſem groſsen Meiſter auſserordentlich zurück.



III.

Holländifche Bildnifsmaler.

DIE Gefchichte lehrt uns, und Jeder, der fich ehrlich prüft, wird es an fich erkennen, dafs wir Alle, auch die Beften unter uns, Kinder unferer Zeit find, dafs wir unferen Vorgängern und Mitlebenden das befte Theil unferes Könnens und Wiffens verdanken. Aber es gibt einzelne gottbegnadete Geifter, die in gewiffem Sinne über diefe Schranken hinausgehen, die, von ihren Zeitgenoffen vielleicht kaum beachtet, für alle Zeiten gefchaffen haben. In der Eigenthümlichkeit der Kunft ift es begründet, dafs gerade unter ihren Jüngern die meiften folcher Geifter erftanden find, deren Schöpfungen uns mit jener Ahnung des Göttlichen, mit jenem wehmüthigen und zugleich wonnevollen Gefühl erfüllen, das uns tief innerlich packt und überwältigt, ohne dafs wir uns volle Rechenfchaft über den Grund diefer Stimmung geben können. Es ift diefes unbeftimmte Etwas den höchften Leiftungen aller Künfte gemeinfam und nähert fie einander in ihrer Wirkung. Daher fprechen wir bei Beethoven von feiner dramatifchen Empfindung, in Shakespeare's Dramen bewundern wir die malerifche Schilderung, in Rembrandt's Gemälden den poetifchen Sinn. Denn nur Rembrandt und neben ihm, wenn auch in viel befchränkterem Mafse, noch Jacob van Ruisdael gehören unter allen den trefflichen Meiftern der holländifchen Schule zu diefen Auserlefenen, zu denen unter den gleichzeitigen vlämifchen Malern Peter Paul Rubens und nach ihm Adriaen Brouwer und Anthony van Dyck zählen.

Damit will ich das Verdienft der übrigen Künftler diefer Schulen keineswegs herabfetzen: hat doch die Kunft keines anderen Volkes in fo kurzer Zeit eine fo reiche Zahl hervorragender und eigenartiger Maler aufzuweifen, wie die Blüthezeit der holländifchen Kunft etwa zwifchen den Jahren 1630 bis 1670. Dadurch, dafs die holländifche Malerei diefer Zeit ausfchliefslich Tafelmalerei ift und vorwiegend den Schmuck des bürgerlichen Zimmers im Auge hat, find ihre Werke durch die Gleichgiltigkeit der fpäteren Befitzer weit zerftreut worden; wir find daher im Stande, diefelben auch aufserhalb der Heimat der holländifchen Künftler in den Galerien zu ftudiren und zu geniefsen, oft beffer als in Holland felbft. Nur eine Richtung der holländifchen Malerei, die gewiffermafsen die Monumentalmalerei derfelben bildet, die Porträtmalerei, werden wir nicht richtig würdigen, wenn wir nicht in den Rathhäufern, in den Waifenhäufern und Galerien der holländifchen Städte jene eigenthümlichen grofsen Bilder mit Verfammlungen der Schützen, der Vorftandsmitglieder der Gilden und der Armen- und Waifenhäufer kennen gelernt haben. Das Bürgerthum, auf dem die Blüthe Hollands beruhte, mit feinen gefchloffenen Gilden, feinen grofsartigen Anftalten der Wohlthätigkeit auf der einen und mit den Schützenvereinen (den Clubs und Cafinos jener Zeit) auf der anderen Seite, tritt uns in diefen grofsen Porträtftücken mit einer fo überzeugenden Lebenswahrheit, in einer Mannigfaltigkeit und Bedeutung entgegen, wie nur noch die Gefchichte Italiens im Zeitalter der Renaiffance durch die Kunft monumental verewigt worden ift. Von diefer Richtung der Porträtmalerei gibt keine Sammlung aufserhalb Hollands eine Vorftellung, fo reich diefelben fonft an Gemälden der holländifchen Schule fein mögen. Überhaupt haben fich von diefen Schützen- und Regentenftücken, von denen Holland noch Hunderte aufzuweifen hat, nur einige wenige und wenig umfangreiche in das Ausland verirrt, da diefelben im öffentlichen Befitze und daher unveräufserlich waren. Dagegen fehlt es an Einzelbildniffen und Familienporträts holländifcher Maler fonft nirgends, namentlich nicht in den deutfchen Galerien. Auch Oldenburg hat einige tüchtige holländifche Bildniffe aufzuweifen.

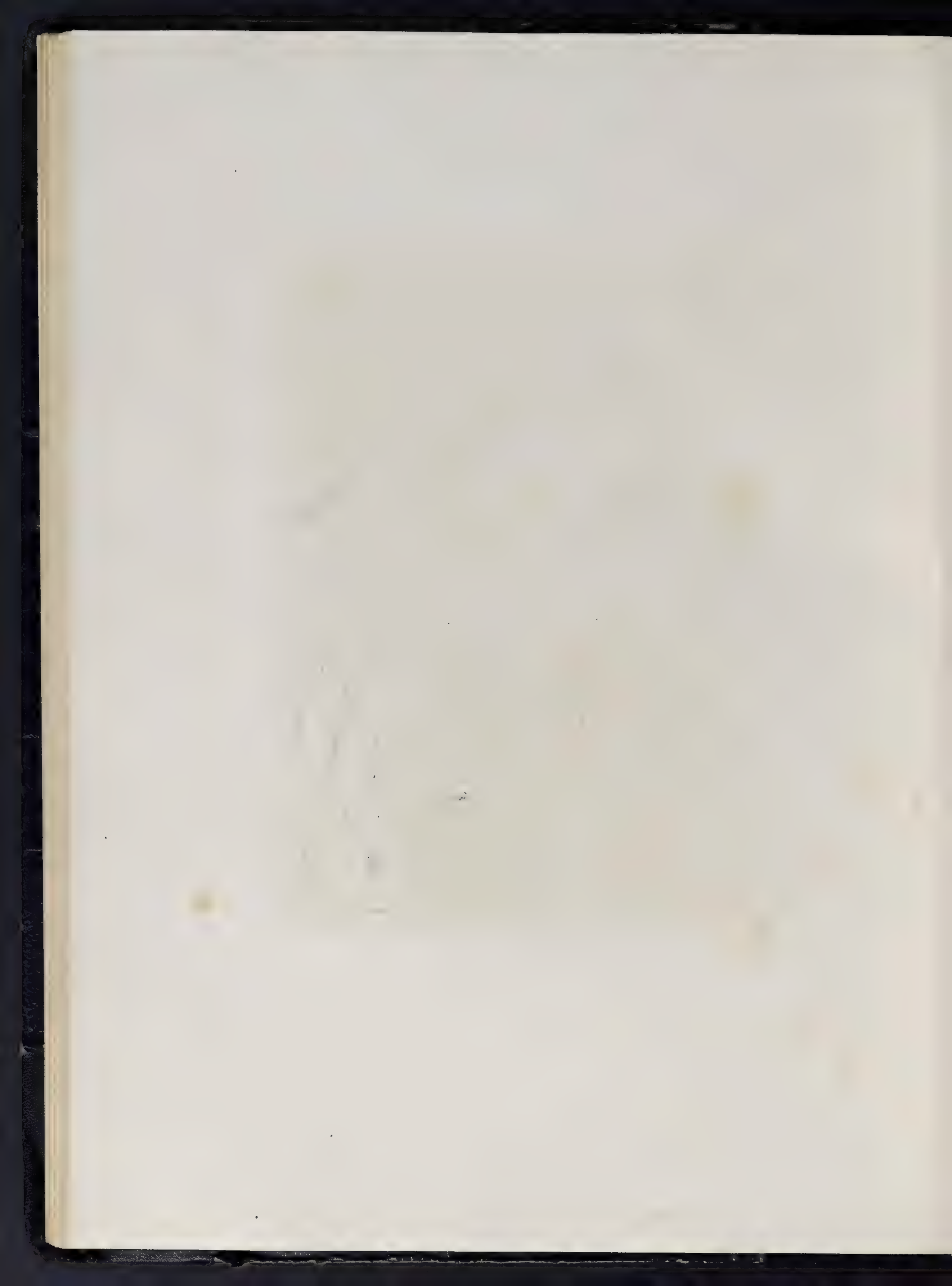
Die bildnifsartigen Studienköpfe von Rembrandt und feinen Schülern, fowie das kleine Jünglingsporträt des Gerard Dou wurden fchon früher befprochen. Diefes letztere führt, wie ich erwähnte, in den Galerien den Namen Thomas de Keyser. Wenn ich diefes Bild mit Beftimmtheit dem Th. de Keyfer abfprechen zu müffen glaubte, fo habe ich doch Erfatz dafür unter den Bildniffen der Galerie gefunden: das ftattliche Mannsporträt, welches als ein Werk des Jan van Ravefteyn bezeichnet wird, fcheint mir vielmehr alle charakteriftifchen Eigenfchaften des Thomas de Keyfer aufzuweifen. Eilers' Radirung gibt ein vortheilhaftes und treues Bild desfelben und läfst fogar bis zu einem gewiffen Mafse ein Urtheil über den Meifter zu. Die plaftifche Wirkung der Figur, ihre ftramme Haltung, der energifche Ausdruck, die Leuchtkraft der Farben, die Vorliebe für die einfache fchwarze Tracht, das helle Fleifch und die ftoffliche Wirkung der Kleider, das Helldunkel bei einem etwas feften emailartigen Farbenauftrag und einem kühlen Ton der Färbung erkennen wir auch aus der Radirung. Es find dies ebenfo viel bezeichnende Eigenfchaften für Thomas de Keyfer, während Ravefteyn's Bildniffe, die uns ja zur Genüge auch aus bezeichneten Werken desfelben bekannt find, gerade durch Vorliebe für reiche Localfarben, durch einen malerifchen, bald weichen fkizzirenden, bald trockenen Vortrag, durch freiere und leichtere Auffaffung und durch das Fehlen eines ausgebildeten Helldunkels fich kennzeichnen. Das Oldenburger Bild gehört zu den früheften bekannten Arbeiten des Künftlers, wie die Bezeichnung: *Anno 1620. aetatis suae 40*, ergibt.

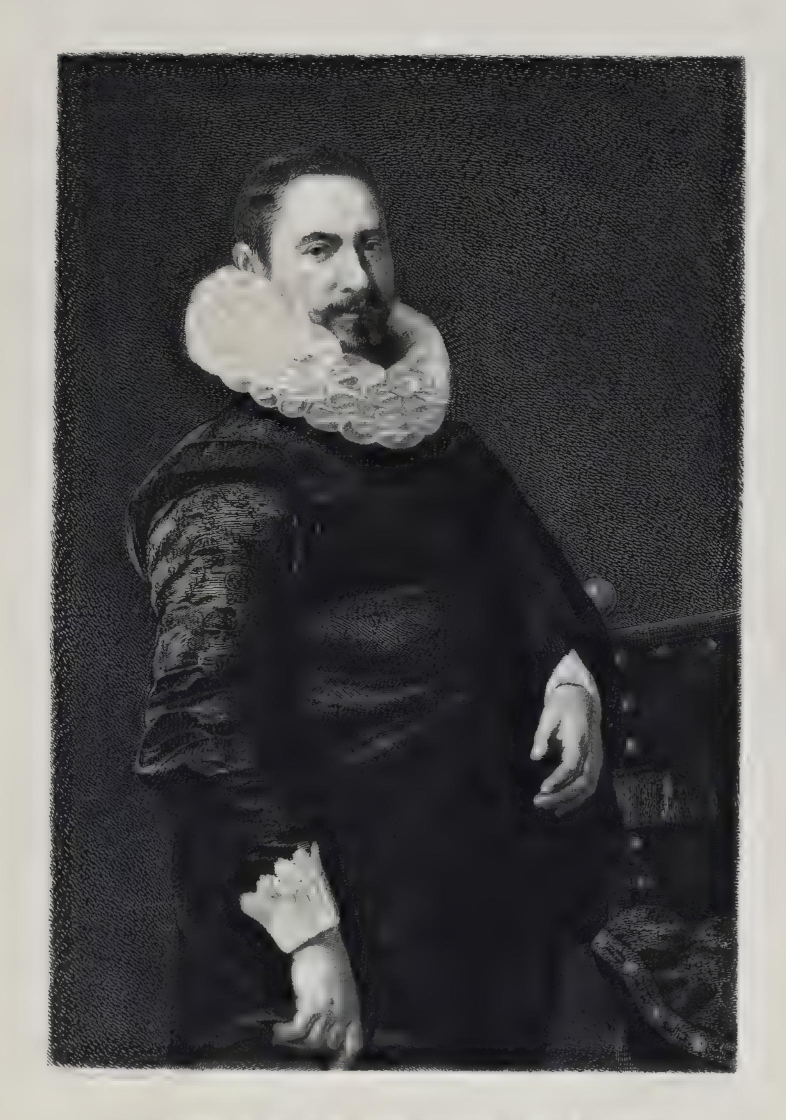
Ähnliche lebensgrofse Bildniffe des Thomas de Keyfer, der uns in feinen reizvollen kleinen Bildniffen geläufiger ift, kommen gar nicht felten vor; freilich gehen fie meift, wie hier, unter fremdem Namen. Aufser den grofsen Gildenftücken befitzt das Rycks-Mufeum in Amfterdam verfchiedene folcher Einzelbildniffe; die Galerie zu Caffel hat ein dem Oldenburger fehr verwandtes männliches Bildnifs aufzuweifen, das bis vor Kurzem als S. de Vos galt; ein vorzügliches weibliches Bildnifs befitzt die Eszterházy-Galerie in Budapeft (vom Jahre 1628); bekannt find die beiden ftattlichen Porträts in ganzen Figuren vom Bürgermeifter Cornelius de Graef und feiner Gemalin in der Berliner Galerie; die Sammlung der Eremitage in St. Petersburg befitzt die Halbfigur eines Mannes vom Jahre 1632 u. f. f. Einige wenige verwandte Bildniffe waren dem Künftler in neuerer Zeit jedoch mit Unrecht zugefchrieben, wie wir heute wiffen, nachdem durch das Verdienft von Dr. J. Six und A. Bredius die älteren Amfterdamer Maler Werner van Valkert und Claes Elias wieder bekannt geworden find und ihre grofsen Schützenftücke jetzt im Rycks-Mufeum zu Amfterdam vor unferen Augen hängen. Die grofse Verwandtfchaft der früheren Gemälde des Th. de Keyfer mit den Porträts diefer Künftler läfst die unmittelbare Einwirkung derfelben auf de Keyfer mit Sicherheit annehmen; wahrfcheinlich war Valkert fogar der Lehrer desfelben.

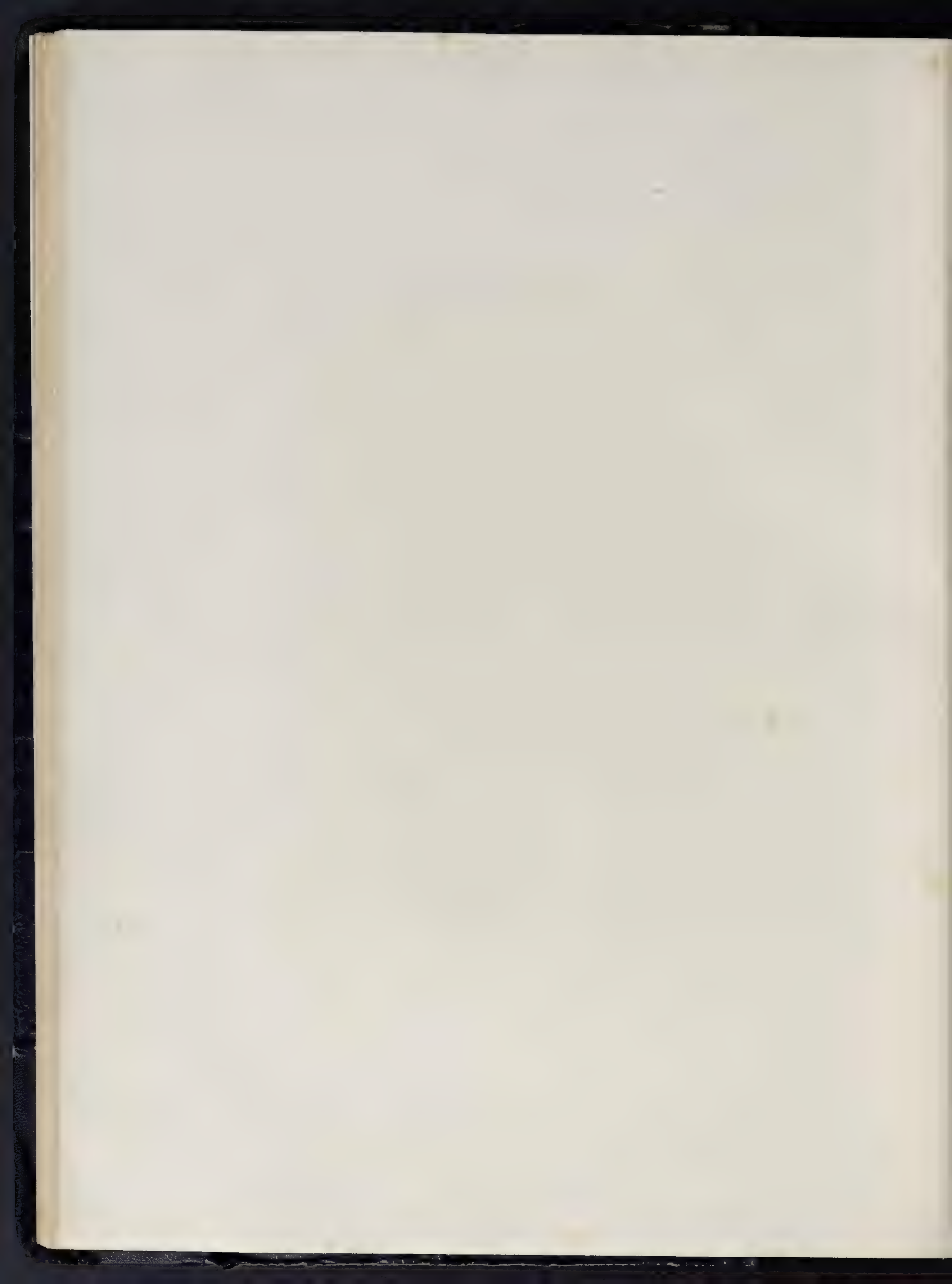
Nächft diefem Bildniffe haben das gröfste Intereffe vier Porträts von der Hand des feltenen Jan Verspronck, die in der Oldenburger Galerie das Fehlen von Bildern feines Lehrers Frans Hals erfetzen müffen. Diefem kommt Verspronck unter allen Nachfolgern desfelben als Bildnifsmaler am nächften. Die helle, blumige Färbung, die frifche, gelegentlich felbft joviale Auffaffung in Haltung und Ausdruck, in den früheren Werken auch die Ausführung in breiten, keck nebeneinander gefetzten Pinfelftrichen, laffen den Künftler in feinen beften Leiftungen gelegentlich mit feinem Lehrer verwechfeln. So in zwei nicht bezeichneten Frauenbildern im Städel'fchen Mufeum und im Befitze von Baron Oppenheim in Köln. Aber auch in diefen Bildern verräth fich der Nachfolger, fehlt die Frifche des aus der unmittelbaren Anfchauung geftaltenden Genius. Die Zeichnung erfcheint leicht etwas fpitzig, der hellgraue Ton etwas undurchfichtig und einförmig; Auffaffung und Behandlung verrathen neben Frans Hals doch eine gewiffe Nüchternheit und Befangenheit. In feiner fpäteren Zeit werden Rembrandt's



BILDNISS EINES JUNGEN MANNES.









Jan Verspronck, Junges Mädchen

Bildnisse für Verspronck bestimmend; mit der Ausbildung des Helldunkels läfst er die Localfarben zurücktreten, wird wärmer im Ton und flüssiger in der Behandlung. Von den vier Bildnissen der Oldenburger Sammlung, welche sämmtlich in ähnlicher Weise

J v Sspronck an 1645

bezeichnet sind, wurden die Bildnisse von Mann und Frau, welche die Jahreszahlen 1641 und 1640 tragen, sowie ein etwas kleineres Porträt eines Mannes im Jahre 1800 aus einer Sammlung Hendorf erworben. Über den Erwerb des vierten Gemäldes, ein junges blondes Mädchen in farbiger Tracht, bemerkt der Katalog nur, dafs sich dasselbe bereits 1805 in der Galerie befand. Da es, wie das Bildnifs des Mannes von jenem Ehepaare, die Jahreszahl 1641 trägt und mit demselben die gleiche Gröfse hat, so gehen wir gewifs nicht fehl, wenn wir dasselbe als zugehörig zu jenen Bildnissen betrachten und in dem halbwüchsigen Mädchen die Tochter dieses Ehepaares erblicken. Es ist das anziehendste unter diesen vier Bildern; frisch und fröhlich empfunden, hell und heiter in der Farbe, das echte Bild eines übermüthigen blondköpfigen Backfisches. Es wurde daher zur Nachbildung ausgewählt.

Die übrigen holländischen Porträts der Sammlung können wir kurz aufzählen. Das Bildnifs eines jungen Mannes in reicher Tracht (Nr. 141) ist ein charakteristisches Bild aus der mittleren Zeit des

6

Michiel Mierevelt; tüchtig und fchlicht in der Auffaffung der Individualität, forgfältig und nüchtern in der Ausführung, kühl in der Färbung. Ein zweites, demfelben Künftler zugefchriebenes Porträt, das Bruftbild einer Frau aus dem Jahre 1641, dem Todesjahre des M. Mierevelt, fcheint mir in jeder Beziehung hinter demfelben zurückzuftehen. Ebenfowenig fcheint mir der Name B. van der Helst gerechtfertigt für ein gröfseres männliches Bildnifs, angeblich vom Jahre 1649, welches 1800 mit der Sammlung Hendorf erworben wurde. Der röthliche fchwere Fleifchton, die nüchterne Behandlung, verbunden mit der freieren bequemeren Auffaffung — der junge Mann lehnt behäbig auf einem Stuhl, das eben geleerte Glas in der Hand — legen es nahe, hier an eine Copie aus einem holländifchen Schützen- oder Regentenftücke zu denken; vielleicht gerade aus einem folchen Bilde von der Hand des B. van der Helst.

Das Bildnifs eines holländifchen Gelehrten, angeblich des D. Heinsius, von der Hand des Jacob Fransz van der Merck (mit dem Namen und der Jahreszahl 1642 bezeichnet), ift ebenfo nüchtern, fteif und kalt in der Färbung wie die Schützenftücke, die Reiterbilder und kleineren Einzelporträts, welche die Mufeen von Leyden und vom Haag (Gemeente-Mufeum) von diefem Maler befitzen. In Leyden herrfchte das ftarre Gelehrtenthum, im fiebenzehnten Jahrhundert fogar unter der Führung der orthodoxen Theologie: da war keine Luft zur Entwicklung frifcher eigenartiger Künftlernaturen. Die hervorragenden Talente, welche Leyden hervorgebracht — die Stadt Leyden hat ja den Ruhm, Rembrandt unter ihre Kinder zu zählen — hielten fich hier meift nur vorübergehend auf. Erft Gerard Dou blieb feiner Heimat treu und bildete hier fogar in feiner Schule eine eigenthümliche und blühende Richtung des holländifchen Sittenbildes aus, deren Vertreter die Mieris, Slingelant, Staveren, Gaesbeeck find; eine Richtung, die in ihrer gefetzten Auffaffung, ihren decenten Motiven, ihrer fauberen und theilweife felbft geleckten Malerei fich fehr wohl mit der Prüderie der gelehrten Herren vertrug.

Beachtenswerther als das eben genannte Bildnifs des aufserhalb Hollands felten vorkommenden Jacob van der Merck ift das Bruftbild eines alten Mannes von der Hand des Cornelis Jansens van Ceulen, ein Werk der fpäteren Zeit diefes Künftlers, etwa aus der Mitte des Jahrhunderts, aber von feinerer Charakteriftik in dem forgenvollen Kopf, und reicherer Färbung, namentlich im Fleifch, als diefe an ihrem kalten bläulichen Ton fehr leicht kenntlichen Bildniffe der fpäteren Zeit des C. Janfens regelmäfsig zu befitzen pflegen.





Jan Molenaer, „Wirthshausftube mit muficirenden Bauern“.

IV.

Das holländifche Sittenbild.

FÜR das Studium und den Genufs der holländifchen Genremaler wird der Befucher in der Oldenburger Galerie nicht feine volle Rechnung finden. Es find nur einige wenige diefer zahlreichen Künftler vertreten und unter ihnen nur einer der grofsen Meifter, aber auch diefer nicht durch nennenswerthe Bilder.

Der älteren Schule gehört nur eines diefer Bilder an, die „Wirthshausftube mit muficirenden Bauern“ (Nr. 202), welches aus der Sammlung Bartels unter dem Namen Gerard Honthorft erworben wurde. In der That trägt das Bild eine, wenn auch etwas verftümmelte Infchrift, die nur auf diefen Künftler zu beziehen ift; aber diefe Infchrift ift meines Erachtens keineswegs aus der Zeit des Bildes, vielmehr wahrfcheinlich eine Fälfchung. Jedenfalls hat das Gemälde mit Honthorft nichts zu thun. Selbft in feinen feltenen Sittenbildern mit kleineren Figuren, wie die Berliner Galerie eines befitzt, ift der Einflufs der Italiener, ift der Nachfolger des Caravaggio im Motiv, in der Anordnung, Färbung und Beleuchtung unverkennbar. In diefem Bilde der Oldenburger Galerie, deffen Motiv und Lichtwirkung die obenftehende Radirung von Eilers gut wiedergibt, während feine ftecherifche Behandlungsweife der flotten, flüchtigen Ausführung, der reichen, fatten Färbung des Bildes nicht gerecht geworden ift, läfst fich keine Spur fremden Einfluffes entdecken. Der Maler des Bildes ift ein echtes holländifches Kind, ein Haarlemer, ein Künftler aus der Nähe des Frans Hals. Wenn man das mit dem Namen „Frantz Hals“ bezeichnete Genrebild der Schweriner Galerie als Werk des jüngeren Frans Hals

anerkennt, dann ift auch diefes Bild ein Werk desfelben Künftlers. Das zeigt, glaube ich, fchon der Vergleich beider Bilder in ihren Nachbildungen (man vergleiche die Radirung des Schweriner Gemäldes in den „Graphifchen Künften", 1886/7, IV). Aber diefe Beftimmung erfcheint mir zweifelhaft; wie ich bei der Befprechung des Schweriner Bildes näher ausgeführt habe, trägt nämlich dasfelbe vielmehr in ausgefprochener Weife den Charakter der früheren Gemälde des Jan Molenaer, wenn auch die etwas ängftliche Art der Ausführung und die theilweife fehr fchwache Zeichnung es wahrfcheinlich machen, dafs dasfelbe kein Original, fondern eine Copie aus der Zeit ift. Ich kann hier nicht wiederholen, was ich dort gefagt habe, mache aber darauf aufmerkfam, dafs gerade diefes Oldenburger Bild meine Anficht, fowohl in Bezug auf die Urheberfchaft wie auf die Ausführung des Schweriner Bildes, am ftärkften zu unterftützen geeignet ift Abgefehen von der ähnlichen Anordnung der ganz verwandten Färbung, Behandlung der Stoffe, Falten u. f. f. ftimmen die Bilder auch in kleineren Einzelheiten oft fo fehr zuammen, dafs daraus ein enger Zufammenhang zwifchen denfelben nothwendig angenommen werden mufs. Beide Bilder haben das gleiche doppelte Motiv: das Concert vorn und die Kartenfpieler im Hintergrunde; die einfachen Möbeln des öden Raumes find diefelben; diefelben Krüge und Kannen ftehen und liegen hier wie dort herum. Selbft die Art, wie bei dem jungen Violinfpieler mit feinem modifchen Federhut malerifch der Mantel über den einen Arm drapirt ift, wie die Pluderhofe an einem Beine hochgezogen ift und das Knie blofsläfst, ift in beiden Bildern die gleiche. Letztere Eigenthümlichkeit finden wir auch auf den fchönen Bildern der Sammlung von Niefewand in Mühlhaufen bei Köln wieder, welches dem Oldenburger Bilde faft noch näher fteht wie das Schweriner (oder vielmehr deffen unbekanntes Original). Hier ift die Hauptperfon, der junge Zecher, diefelbe Perfon, wie der Geiger in dem Oldenburger Bilde; auch das Kind ift auf beiden Bildern das gleiche; diefelben Möbeln, derfelbe Raum finden fich hier wie da.

Freilich, auch diefes Gemälde geht unter fremdem Namen; ein Künftler aus der Umgebung Rembrandt's, L. Boursse, foll der Maler desfelben fein! Auf die Wiederlegung diefer Benennung brauche ich hier nicht wieder einzugehen; ift mir diefelbe nicht fchon in der Abhandlung über Jan Molenaer in meinen „Studien zur Gefchichte der holländifchen Malerei" gelungen, fo hat die öffentliche Ausftellung des Bildes in der Düffeldorfer Ausftellung 1886 jene unglaubliche Beftimmung gewifs für immer befeitigt.

Der Beweis, dafs alle diefe Bilder in der That von Jan Molenaer herrühren, liegt in den bezeichneten gleichzeitigen Werken desfelben (um 1630), wie fie die Berliner Galerie, die Galerie in Braunfchweig und die Sammlungen Wefendonck in Berlin, Sir John Neeld in Grittleton, van Loo in Amfterdam aufweifen. Durch den Vergleich mit dem letztgenannten Gemälde, einem genreartigen Familienbildnifs in kleinen Figuren, ift jetzt auch ein ganz verwandtes kleineres und befonders anziehendes Familienbild, „Die Dame am Klavier" in der Sammlung van der Hoop im Rycks-Mufeum zu Amfterdam, das früher dem Dirk Hals, dann dem P. Codde zugefchrieben wurde, überzeugend als ein frühes Werk des Jan Molenaer nachgewiefen worden. Nehmen wir zu diefen Bildern noch das lebensgrofse Frauenporträt im Befitze von M. Allard zu Brüffel (vom Jahre 1633), fowie feine zahlreichen fpäteren Sittenbilder, die, unter Rembrandts Einflufs, mehr an A. van Oftade fich anfchliefsen, fo erhalten wir das Bild eines vielfeitigen, thätigen und tüchtigen Künftlers, deffen Stellung in der holländifchen Kunft eine bedeutendere ift, als man früher angenommen hat.

Aus demfelben Kreife der holländifchen Sittenmaler, dem Jan Molenaer in feiner früheren Zeit angehört, befitzt die Oldenburger Galerie ein zweites Bild, freilich kein Original: die „Plündernden Soldaten", die unter dem Namen K. D. Bach in der Sammlung aufgeftellt find (Nr. 281). Die Infchrift

auf dem Bilde lautet aber, wie Herr von Alten neuerdings ausfindig machte: *Joh. Bachta pin. d. 5. Octo. 1806.* Dafs diefer Bachta, ein ganz untergeordneter Maler aus Trier vom Anfange diefes Jahrhunderts, die Compofition nicht erfunden haben kann, beweift die Treue der Coftüme und der ganze Charakter der Zeit des dreifsigjährigen Krieges, der uns aus dem Bilde anfpricht. Dadurch bekundet fich dasfelbe zweifellos als eine genaue Copie eines holländifches Bildes aus den Dreifsiger- oder Vierziger-Jahren des fiebenzehnten Jahrhunderts. Wer näher vertraut ift mit den Künftlern diefer Zeit, welche ähnliche Motive malten, wird gerade durch die Treue, mit welcher der deutfche Copift das Original wiedergegeben hat, den Künftler desfelben unfchwer herauserkennen. Es ift der Amfterdamer Pieter Codde, von dem ähnliche Motive in den Sammlungen von Braunfchweig, Kopenhagen und bei Fürft Liechtenftein fich befinden. In Farbe, Ton und Zeichnung kommt die Copie dem Original aufserordentlich nahe; die Nachbildung konnte dem Copiften defshalb fo trefflich gelingen, weil Codde felbft meift jenen etwas fchweren, undurchfichtigen graulichen Ton und die glatte Behandlung hat, welche auch der deutfchen Malerei vom Anfange diefes Jahrhunderts eigenthümlich find. Nur in der etwas ängftlichen und gar zu forgfältigen Behandlung verräth fich der Copift und feine Zeit.

In einem ähnlichen Genrebilde der Oldenburger Sammlung, eine „Wachtftube" (Nr. 186), würde ich den Künftler desfelben, Pieter de Laar, nicht erkannt haben. Dasfelbe trägt die Bezeichnung

Laar: 16 10

Ich geftehe, dafs ich niemals ein ähnliches oder verwandtes Bild des Künftlers gefehen habe. Es hat weder zu den ganz eigenartigen Bildern aus dem italienifchen Volksleben, die meift in Rom entftanden und dort eine ganze Richtung des Sittenbildes anregten, irgend welche Beziehung, noch zu feinen fpäteren Werken von mehr landfchaftlichem Charakter, die dem Afselyn verwandt find. Hier ift der Künftler ganz in der Art der holländifchen „Gefellfchaftsmaler"; im Motiv wie in Färbung, Ton und Ausführung fteht derfelbe in diefem Bilde etwa in der Mitte zwifchen Pieter Codde und Jan Kick. In ödem Stalle vertreiben fich ein paar Soldaten die Zeit beim Kartenfpiel, dem umftehende Kameraden zufchauen. Die künftlerifche Anordnung der Figuren, die gefchickte, wenn auch flüchtige Ausführung und Zeichnung, die matten Localfarben und die Wahl derfelben erinnern befonders an Kick, mit dem der Künftler auch die Eigenheit gemein hat, dafs er die Figuren verhältnifsmäfsig etwas zu grofs nimmt. Wie wir es in den „Kortegarden" der Codde, Kick, Duck u. a. finden, ift auch hier im Vordergrunde ein malerifches Durcheinander von Waffen, Munitionsftücken und anderem Rüftzeug angebracht, das in der Anordnung und der feinen, reicheren Färbung, im Ton und in der fauberen und doch leichten geiftreichen Ausführung ein Bild für fich von ganz befonderem Reiz ausmacht. Wie das Motiv, wie felbft Färbung und Behandlung nicht zu den übrigen Werken des P. de Laar paffen, fo ift auch die Bezeichnung eine abweichende. Eine forgfältige Prüfung derfelben auf ihre Echtheit, die ich nach dem blofsen Augenfchein nicht anzweifeln möchte, würde daher in hohem Grade wünfchenswerth fein.

Ein Gemälde von Jan Steen vertritt diefen Künftler nicht fo wie er in der Oldenburger Galerie vertreten fein follte. „Wie die Alten fingen, fo zwitfchern die Jungen" (so de oude fongen, fo pypen de jongen) ift das Motiv, das der Künftler hier, wie fo oft, wählte. Er hat es häufig mit köftlichem Humor, mit grofsem malerifchen Sinn behandelt: hier erfcheint er flüchtig und faft lüderlich in Zeichnung und

Behandlung, flau und unerfreulich in der Färbung. Die tollen Streiche, die von dem luftigen Maler in der Schenke, die er hielt, vollführt fein follen, find durch die unbarmherzigen Urkunden in vollem Mafse beftätigt worden. Wir würden ihm diefelben gar nicht fo fehr verargen; was wir jetzt von Frans Hals, von Adriaen Brouwer und manchem anderen unter den grofsen Künftlern Holland's wiffen, ift um nichts beffer: aber bei Steen hat, im Gegenfatze gegen diefe Maler, feine Kunft darunter Einbufse gelitten. Eine beträchtliche Zahl feiner fpäteren Bilder find fo wenig durchdacht in der Compofition, fo flüchtig in der Zeichnung, fo roh in der Ausführung und fchwer und unmalerifch in der Färbung, dafs fie felbft hinter den Leiftungen mancher untergeordneter Maler feiner Zeit zurückftehen.

In Verbindung mit Jan Steen fei hier fein Lehrer Nicolaus Knüpfer genannt, angeblich ein Deutfcher von Geburt (er foll 1603 in Leipzig geboren fein), der in Utrecht bei Abraham Bloemaert feine Schule durchmachte. Seine Bilder verrathen den deutfchen Einflufs ebenfowenig wie die Lehrzeit bei Bloemaert. Knüpfer ift kein hervorragender Künftler, kein Meifter, der auf die Entwicklung der holländifchen Malerei irgend welchen fichtbaren Einflufs ausgeübt hätte. Aber er ift doch ein eigenartiger, vielfeitig begabter Maler; ich erinnere nur an fein kleines Familienbild in der Dresdener Galerie, an den „Contento" in der Galerie zu Schwerin und an jene köftliche „Speifung der Kranken" in der Galerie zu Caffel. Das flüchtige und unerfreuliche Oldenburger Bild rechtfertigt aber nicht, hier näher in die Entwicklung und Charakteriftik des Künftlers einzugehen. Das Motiv ift ein mythologifches; dasfelbe ift in der Auffaffung lüftern, wie manche von Knüpfer's Compofitionen: Amor, ein halbwüchfiger Range, öffnet die Vorhänge des Himmelbettes, um dem Befchauer die Reize feiner entblöfsten, in weichen Kiffen ruhenden Mutter zu zeigen; Reize freilich nur nach dem Gefchmack des holländifchen Matrofen. Die Widerwärtigkeit diefer Geftalt mit ihren coloffalen Hüften, ihren fetten Brüften und ihrer fchlampigen Haut hat der Künftler nicht, wie fonft, durch warmes Licht und Helldunkel zu mildern gefucht: der Ton ift vielmehr auffallend kühl, die Behandlung glatt und flüfsig.

Unter den letzten Ausläufern des holländifchen Sittenbildes ift Egbert van Heemskerk eine der intereffanteften Figuren. Der meift einförmige und fchwere grau-braune Ton feiner Bilder und die düftere Beleuchtung, die durch Nachdunkeln vielfach noch verftärkt ift, geben der Mehrzahl feiner Gemälde eine unerfreuliche Wirkung. Auch hat der Künftler, ähnlich wie Jan Steen in feiner fpäteren Zeit, wie Diepraem u. a., die Neigung zur Caricatur; und dem C. Bega macht er den zweifelhaften Ruhm ftreitig, unter allen Holländern die gemeinften Typen gefchaffen zu haben. Das läfst uns leicht auch über feine befferen Bilder hinwegfehen. Die Eigenartigkeit und Bedeutung des Künftlers liegt in feinem, dem Jan Steen verwandten Zug zur Satire, zur Sittenfchilderung im modernen Sinne, wie fie Hogarth zuerft und am fchärfften ausgebildet hat. Mit Vorliebe geifselt er die Ausartung der Frömmigkeit, das Secten- und Klofterwefen. Seine Verfammlungen von Quäkern, feine Scenen aus dem Treiben der Mönche und Nonnen find von draftifcher Satire und voll komifcher Motive. Gelegentlich nähert er fich fogar fchon dem Goya in feinen Motiven; fo in der „Vorbereitung einer Hinrichtung" in der Galerie zu Kopenhagen. Seine Scenen aus dem Bauernleben, welche die Motive für die Mehrzahl feiner Bilder abgeben, find dagegen mehr im Sinne der älteren Meifter naive und anfpruchslofe Darftellungen des malerifchen Treibens der unterften Stände: die Freuden des Volkes beim Tanz, beim Gelage, beim Rauchen und Zechen; ein paar Mal auch ernftere und gemüthvollere Scenen, eine Gefellfchaft im trauten Verein, ein Handwerker bei der Arbeit, eine Familie beim Tifchgebet. Hier kommt Heemskerk in Auffaffung und Anordnung dem J. M. Molenaer am nächften; in dem fchweren Ton der Färbung erinnert er am meiften an Cornelis Saftleven. Von den beiden Bildern der Oldenburger Sammlung



Egbert van Heemskerk, „Singende Kapuziner“

gehört das gröfsere und geringere (Nr. 145 *a*) zu diefer letzten Claffe von Heemskerk's Bildern; das kleinere ftellt Kapuziner bei ihrer Andacht dar, abfcheulich häfsliche Burfchen, deren Charakteriftik und malerifche Behandlung aber nicht ohne Geift ift.

Um die Biographie des Künftlers ift es noch fehr fchlimm beftellt. Die Kataloge führen feine Bilder bald unter dem Namen des „älteren“ Egbert van Heemskerk, bald unter dem des „jüngeren“ Egbert auf. Erfterer foll 1610 zu Haarlem geboren und 1680 geftorben fein; die Lebenszeit des angeblichen Sohnes, der gleichfalls ein Haarlemer von Geburt, aber in feiner fpäteren Zeit in London anfäfsig gewefen fein foll, fetzt man in die Jahre 1645 bis 1704. Die Quelle für diefe Angaben ift Immerzeel. Soviel ich diefelben aus den ziemlich zahlreichen Gemälden unter dem Namen E. van Heemskerk habe controliren können, fcheinen fie mir fämmtlich irrthümlich zu fein. Dies wird auch durch eine erfte urkundliche Nachricht beftätigt, einen glücklichen Fund von A. Bredius, den O. Granberg in feinem trefflichen Werke „Les collections privées de la Suède“ veröffentlicht. Im Jahre 1665 erklärt nämlich Egbert van Heemskerk in Amfterdam, dafs er 31 Jahre alt fei. Er mufs alfo 1634 (oder 1635) geboren fein. Damit ftimmen die wenigen Daten auf feinen Bildern; foweit ich diefelben kenne, geht keines vor das Jahr 1663 zurück. Dagegen habe ich noch eines aus dem achtzehnten Jahrhundert, vom Jahre 1711 gefehen, das fich in der inzwifchen zerftreuten Sammlung des H. Jacobsen in Stockholm befand. Diefes Bild wäre alfo, wenn die Angaben Immerzeel's richtig wären, gemalt, als felbft jener angebliche jüngere Heemskerk fchon fieben Jahre todt war. Der Charakter des Bildes entfpricht aber fo vollftändig den Gemälden, die Immerzeel als Werke des älteren Heemskerk bezeichnet, dafs dadurch

auch die Exiſtenz von zwei verſchiedenen Künſtlern dieſes Namens mehr als unwahrſcheinlich wird. Wir haben vielmehr nur einen Künſtler dieſes Namens anzunehmen, der 1634 (oder 1635) geboren wurde und 1711 noch am Leben war. Daſs derſelbe ein Haarlemer von Geburt geweſen, wird dadurch unwahrſcheinlich, daſs A. van der Willingen keinerlei Nachricht über ihn in den Gilden- und Kirchenbüchern von Haarlem gefunden hat. Der düſtere ſchwere Ton ſeiner Bilder, die an C. Saftleven erinnern, legt es nahe, daran zu denken, daſs Rotterdam ſeine Heimatsſtadt war oder daſs er dort wenigſtens ſeine Schule durchgemacht hat. Dafür ſpricht auch der Umſtand, daſs angeblich, nach einer Mittheilung von Immerzeel, in Rotterdam noch gegen das Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts ein Sebaſtiaan Heemskerk am Leben war, deſſen Malweiſe einige Verwandtſchaft mit Jan Mienſe Molenaer haben ſoll. Dieſe Charakteriſtik der Werke des angeblichen Sebaſtiaan Heemskerk macht es mehr als wahrſcheinlich, daſs auch dieſe Angabe von Immerzeel nur auf unſeren Einen Egbert Heemskerk zu beziehen iſt.

Die vornehmen Dilettanten würden in der holländiſchen Kunſt fehlen können, ohne daſs dieſelbe dadurch an Ruhm einbüſsen würde. Unter ihnen iſt der Bürgermeiſter von Leyden, Johann Adriaensz van Staveren, einer der begabteſten; aber auch er iſt doch nur ein wenig eigenartiger Nachahmer. Er folgt dem Gerard Dou, der vielleicht ſein Lehrer war, und deſſen früheſte, ganz von Rembrandt's Jugendwerken abhängige Richtung Staveren nachahmt. Ein charakteriſtiſches Beiſpiel ſeiner Eremiten, Greiſe, Mönche u. ſ. w. iſt der „Heilige Franz in der Einſiedelei“, wie das Bild in der Oldenburger Galerie bezeichnet iſt (Nr. 181). Der einförmig braune Ton, der dünne Farbenauftrag, die flüchtige Zeichnung und Ausführung laſſen das Bild wenig erfreulich erſcheinen.

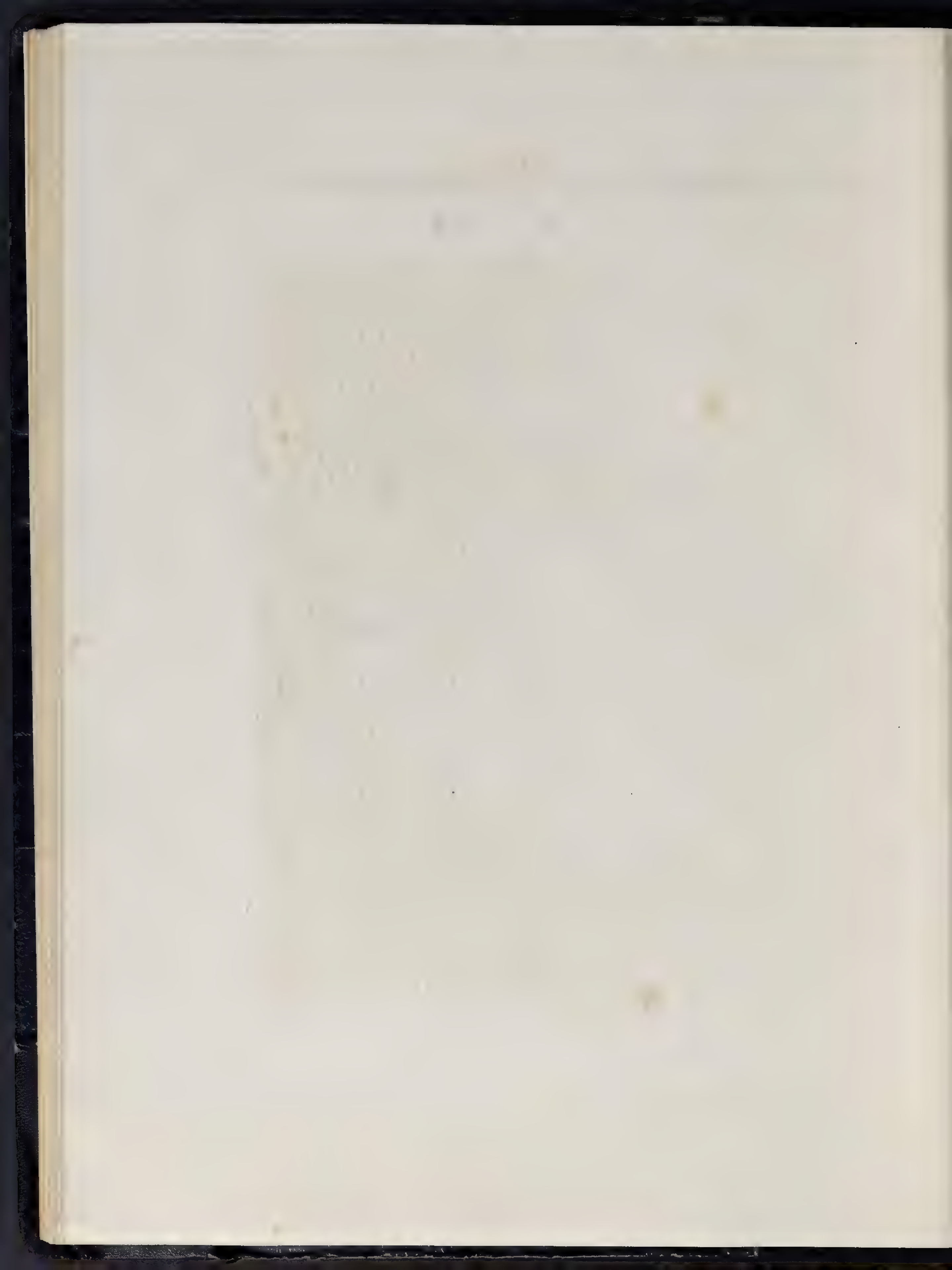
Den Malern des Sittenbildes läſst ſich Thomas Wyck anfügen, wenigſtens nach dem einen der beiden Motive, welche dieſer Künſtler regelmäſsig zur Darſtellung bringt. Die Mehrzahl ſeiner Bilder ſchildert italieniſche Hafenanſichten, eine kleinere Zahl dagegen Gelehrte im Arbeitszimmer oder Alchymiſten im Laboratorium. So verſchiedenartig, wie dieſe Motive auf den erſten Blick erſcheinen, ſind ſie in der That doch nicht; denn in jenen Landſchaften ſowohl wie in dieſen Innenanſichten betont der Künſtler die Ausſtattung: das maleriſche Gerümpel des Laboratoriums, den reichen Apparat der Bibliothek eines Gelehrten, das bunte Durcheinander eines Lager- und Stapelplatzes in einem ſüditalieniſchen Hafen. Dieſes maleriſche Beiwerk läſst er ſo ſehr in den Vordergrund treten, daſs die Figuren oft nur als Staffage, die Landſchaft als Hintergrund erſcheinen.

So einſeitig der Künſtler ſich in der Wahl der Motive zeigt, ſo eigenartig iſt er in ihnen und ſo vielfach verſteht er dieſelben zu variiren. Maleriſche Anordnung und Behandlung, leichte und geiſtreiche Ausführung verleihen namentlich einer Reihe ſeiner „Alchymiſten“ und „Gelehrten“ einen eigenthümlichen Reiz; die meiſten ſeiner Bilder leiden aber an einem etwas ſchweren röthlichen Ton und an Einförmigkeit der Beleuchtung, wenn auch die Schatten dabei regelmäſsig klar bleiben. Das kleine Bild, welches die Oldenburger Galerie von Thomas Wyck aufzuweiſen hat, „Der Gelehrte in ſeinem Studirzimmer“ (Nr. 157), iſt maleriſch in der Anordnung, tief in der Färbung und breit in der Behandlung. In ſeinem unfertigen Zuſtande gibt es Gelegenheit, in die Technik des Künſtlers einen Einblick zu thun.

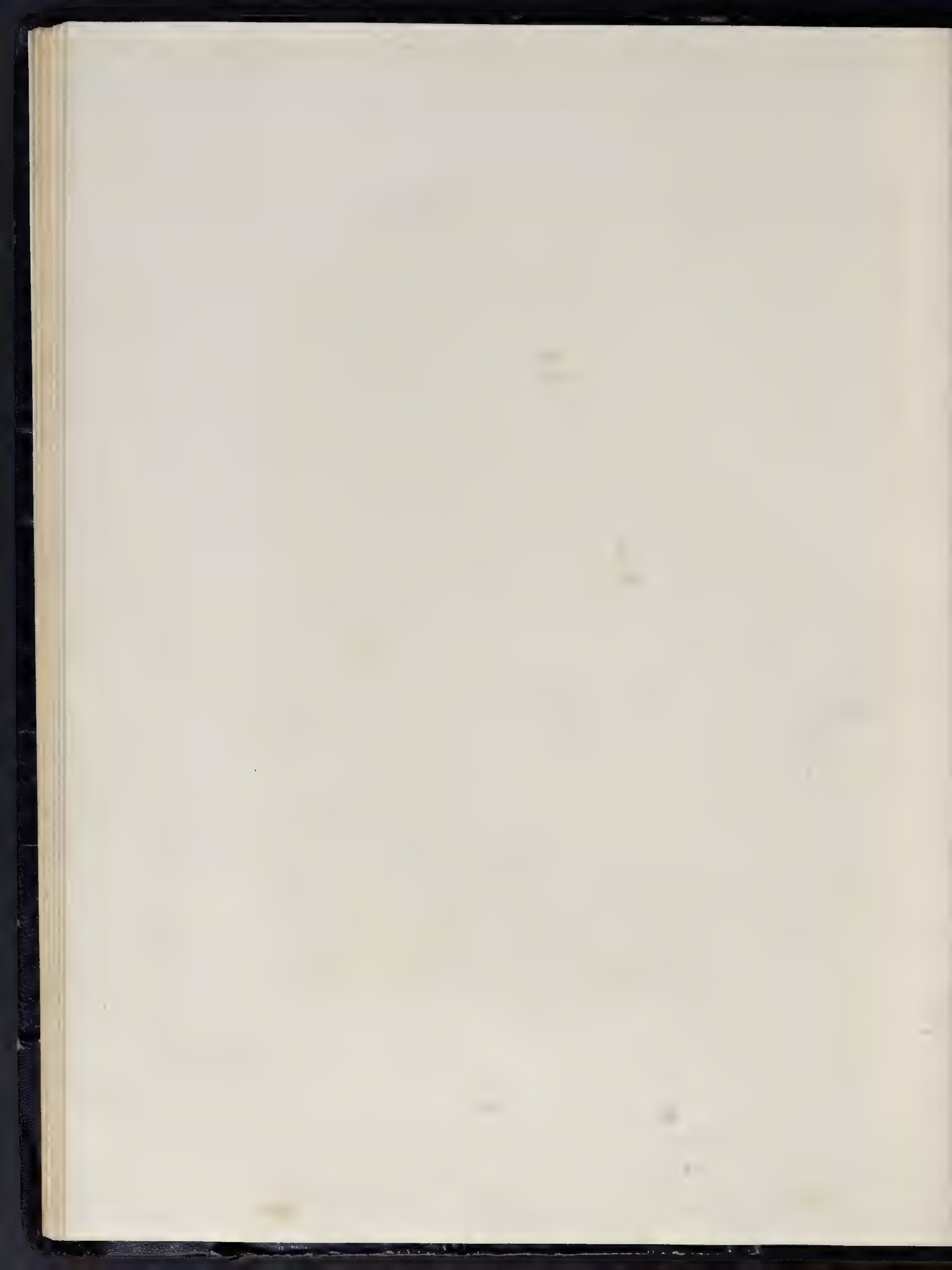




BEWEGTE SEE.







V.

Holländifche Landfchafter.

UNTER den nicht gerade zahlreichen Landfchaften holländifcher Maler, welche die Oldenburger Galerie aufzuweifen hat, haben wir Rembrandt's kleines Meifterwerk bereits vorweggenommen. Seine „Landfchaft vor dem Gewitter" wiegt alle anderen landfchaftlichen Gemälde der Sammlung auf, obgleich echte Werke eines Allaert van Everdingen, eines Jan Wynants und Jacob van Ruisdael darunter find. Freilich keines diefer Bilder ift befonders hervorragend; auch ift die Vertretung fowohl der namhaften Meifter unter den holländifchen Landfchaftsmalern wie der zahlreichen Meifter aus den Anfängen diefer Kunft und der Nachfolger und Nachahmer zweiten und dritten Ranges eine fo unvollftändige, dafs hier zu einem näheren Eingehen in die Entwicklung der holländifchen Landfchaftsmalerei oder auch nur in die eine oder andere Richtung derfelben keine Veranlaffung gegeben wird. Ich befchränke mich daher auf eine kurze Mufterung der vorhandenen Gemälde.

Aus der Zeit der Anfänge der Landfchaftsmalerei in Holland, in der die aus den fpanifchen Niederlanden um ihren Glauben vertriebenen oder ausgewanderten vlämifchen Maler, die Roelant Savery, David Vinckboons, Jacob Keirincx u. A. m. die mafsgebenden Künftler waren, fehlt bisher jede Vertretung in der Oldenburger Galerie.

Auch die erfte Blüthe der Landfchaftsmalerei in Holland hat nur einige wenige und nicht hervorragende Bilder aufzuweifen.

Ein echtes, gut erhaltenes Gemälde ift die grofse Landfchaft von Salomon van Ruysdael, das „Waldige Flufsufer mit reicher Staffage". Das Bild trägt das bekannte Monogramm des Künftlers, die Buchftaben *S v R* ineinander verfchränkt, und die Jahreszahl 1634. Aber es ift kein gutes Werk des Salomon; dasfelbe leidet an empfindlicher Manier fowohl in der Zeichnung wie in der Färbung. Die knorrigen Stämme der Weiden, die Behandlung des Laubwerkes, das dichten Bienenfchwärmen nicht unähnlich fieht, die flaue graugrüne Farbe der Vegetation und die blafsen, ftrohgelben Lichter, die flüchtige Behandlung tragen fehr ausgefprochen den Charakter des Handwerksmäfsigen, Auswendiggelernten und Manierirten. Bei einem fo jungen Künftler — Salomon van Ruysdael zählte, als er jenes Bild malte, erft 33 oder 34 Jahre — mufs eine fo flüchtige Breite der Behandlung und fo ftarke Manier auffällig erfcheinen. Wenigftens in der alten Kunft; denn diefe unterfcheidet fich von der Kunft unferer Tage wefentlich dadurch, dafs ihre Meifter ihr Beftes nicht etwa in dem Augenblicke leifteten, wo fie kaum die Werkftatt ihres Lehrers verlaffen hatten, fondern dafs fie fich erft langfam zu der vollen Reife und Freiheit durcharbeiteten und auch dann noch fich fortbildeten und weiterentwickelten. Für die Anfänge der holländifchen Malerei, insbefondere gerade der holländifchen Landfchaftsmalerei, ift es aber gerade bezeichnend, dafs auf eine Epoche von zwei bis drei Jahrzehnten mühfamen, aber erfolgreichen Ringens nach Selbftändigkeit in Auffaffung und Beherrfchung der technifchen und malerifchen Mittel ein längerer Stillftand, eine oberflächliche und zum Theil manierirte Ausübung der errungenen Kunftfertigkeit folgt. Diefelbe erfcheint wie eine Abfpannung von den erften angeftrengten Studien und äufsert fich in einer felbftgefälligen und handwerksmäfsigen Ausnützung des erften wohlverdienten Erfolges, welcher in der Erkenntnifs der landfchaftlichen Schönheit der eigenen Heimat, in dem eröffneten Verftändnifs für die Feinheit der Linien, für die Wirkung von Licht und Luft ihren Grund hatte. Die volle Befreiung aus diefer Richtung, welche vom Ende der Zwanziger- bis zum Anfang der Vierziger-Jahre andauert, bringt erft die jüngere Generation der holländifchen Landfchafter durch ihre allfeitige Vertiefung in das Studium der Natur, durch die Entdeckung der Stimmungen, welche die Landfchaft in dem menfchlichen Gemüth hervorzurufen im Stande ift. Bei Salomon van Ruysdael geht

der Anſtoſs zu neuer und freierer Entwicklung unmittelbar von dem bahnbrechenden Meiſter dieſer jüngeren Richtung der holländiſchen Landſchaftsmalerei, von ihrem groſsen Meiſter Jacob van Ruisdael, aus. Als Onkel dieſes Künſtlers, der ihm wohl auch einen Theil ſeiner eigenen künſtleriſchen Bildung verdankte, konnte Salomon, damals ein Mann in der Mitte der Vierziger, ſehr wohl dem rückwirkenden Einfluſſe ſeines jungen Neffen zugänglich ſein. In der That fällt der Umſchlag in ſeiner eigenen Kunſt durch kräftigere Färbung, feinere Stimmung und beſſere, naturwahrere Zeichnung in die erſten Jahre der Thätigkeit ſeines groſsen Neffen. Für die Eigenartigkeit und die Bedeutung des Talentes von Salomon van Ruysdael iſt es aber das beſte Zeugniſs, daſs dieſer Einfluſs doch nur die Anregung zu ſelbſtändiger Entwicklung der eigenen Kunſtrichtung wird, und daſs dieſelbe erſt in dem letzten Jahrzehnt ſeiner Thätigkeit (zwiſchen 1660 und 1670) ihren höchſten Abſchluſs erhält.

Einem zweiten, faſt gleichalterigen Meiſter der erſten Blüthezeit der holländiſchen Landſchaftsmalerei, Salomon's Landsmann Pieter de Molyn, wird eine dem eben beſprochenen Bilde überlegene kleinere Landſchaft zugeſchrieben, „Der Signalthurm" (Nr. 158). Das Bild wurde im Jahre 1854 aus der Sammlung von Strauſs erworben. Mir iſt dieſe Benennung nicht vollſtändig zweifellos. Die kleinen in ihrer Erſcheinung mit groſser maleriſcher Feinheit beobachteten Figuren, der klare graublaue Ton der Luft, die kräftige, warme Färbung der Landſchaft erinnern mehr an Jan van Goyen; und zwar an die mittlere Zeit von deſſen Thätigkeit, um das Jahr 1640. Doch gebe ich zu, daſs auch für dieſe Zeit des van Goyen die Schatten von auffallend tiefbrauner Färbung ſind und daſs der Ton eigenthümlich feſt wirkt, wie dies nur ganz ausnahmsweiſe in den zahlreichen beglaubigten Gemälden des Jan van Goyen der Fall iſt.

Der Begründer des ſelbſtändigen Marinebildes in Holland, das in jeder Beziehung der Auffaſſung und Behandlung der Landſchaft in den Gemälden der genannten Künſtler und der ſich ihnen anſchlieſsenden groſsen Gruppe von gleichzeitigen oder wenig jüngeren Malern entſpricht, der aus Gent gebürtige Jan Porcellis, iſt durch ein gutes gröſseres Werk ſeiner Hand in der Oldenburger Galerie vertreten (Nr. 152): eine friſche Briſe hat die Oberfläche des Meeres mit zahlreichen kurzen und krauſen Wellen bedeckt, auf denen die kleinen Schiffe und Boote vor dem Winde raſch dem ſicheren Hafen an der fernen Küſte zufliegen. Das Bild trägt die gewöhnliche Bezeichnung des Meiſters

Freilich iſt dadurch allein das Bild noch keineswegs als ein ſicheres Werk des Jan Porcellis beglaubigt. Die gleichen Anfangsbuchſtaben beſitzen die Namen von zwei anderen, faſt gleichzeitigen Seemalern: von Jan's Sohne Julius Porcellis und von Jan Peeters. Letzterer iſt zwar ein Vlame; aber auch Jan Porcellis war ja ein Vlame von Geburt, und dann hat die Seemalerei dieſer Zeit in den ſpaniſchen Niederlanden und in Holland überhaupt groſse Verwandtſchaft. War doch ein Zurücktreten der Localfarbe und damit die Richtung auf die Tonmalerei hier ſchon durch den Gegenſtand gegeben; und boten ſich gerade den Marinemalern auf dem Meere und in der Verbindung durch die Seewege, trotz des Kriegszuſtandes, häufigere und nähere Berührungspunkte mit der Kunſt des Nachbarlandes, als für die übrigen Zweige der Malerei. In der That iſt die Scheidung der Gemälde, welche mit dem oben wiedergegebenen Monogramm *I P* bezeichnet ſind, keineswegs leicht. In ſeiner früheren Zeit kommt Jan Peeters ſeinem älteren Bruder Bonaventura gelegentlich noch ſehr nahe und hat dann die nächſte Beziehung auch zu Jan Porcellis; und der Sohn des Letzteren, Julius Porcellis, deſſen Exiſtenz man

— gerade wegen der grofsen Ähnlichkeit aller mit jenem Monogramme bezeichneten Seebilder — eine Zeitlang ganz fortläugnen wollte, hat nach den Urkunden, die jetzt über ihn bekannt geworden find,[1] fchon gleichzeitig mit feinem Vater Seebilder in deffen Art gemalt. Wir werden uns meines Erachtens, nach unferer bisherigen Kenntnifs der Bilder und Urkunden, dabei befcheiden müffen, jenes Monogramm als wahrfcheinlich allen drei Meiftern gemeinfam zu betrachten; bei den Gemälden, welche dasfelbe führen, können wir aber nach dem Lebensalter und den durch den vollen Namen der einzelnen Künftler beglaubigten Bildern die mehr decorativen und einförmig blonden Seebilder dem erft 1624 geborenen Jan Peeters zufchreiben; die in fchwärzlichem Ton gehaltenen, weich und malerifch und mit feiner Andeutung der Localfarben behandelten Strand- und Marinebilder (von denen ein befonders charakteriftifches in der Galerie zu Darmftadt fich befindet) werden wir dagegen mit Wahrfcheinlichkeit auf den jungen Julius Porcellis zurückzuführen haben. Die weitaus gröfsere Mehrzahl diefer *I P* bezeichneten Bilder, die fich durch die Meifterfchaft in der Zeichnung der Wellen, durch die Einfachheit der Motive, die Klarheit der Farben, den feinen weifslich-grauen Ton, den trockenen, körnigen Farbenauftrag, eine leichte und geiftreiche, nur felten flüchtige Behandlung charakterifiren, gehen jedenfalls auf Jan Porcellis zurück, der defshalb auch, obgleich er jung im Januar 1632 zu Soeterwoude bei Leyden verftarb, von feinen Zeitgenoffen als der tüchtigfte Seemaler geachtet war.

Das Oldenburger Bild hat alle diefe Merkmale, welche es mit Beftimmtheit als ein Werk des Jan Porcellis beftimmen laffen. Das Meer in feiner Bewegung und Farbe, die Luft in ihrer Helligkeit und in der Feinheit des Tones zeugen von feinfter Naturbeobachtung; die wenigen Localfarben, die nur ganz befcheiden angedeutet find, geben doch dem klaren grauen Ton erft feine volle Wirkung. Diefer Charakter des Bildes ift in der Radirung von C. Onken gut wiedergegeben.

Eine erft in den letzten Jahren erworbene kleine Marine (Nr. 152 *a*) lehrt uns einen jüngeren Zeitgenoffen und Nachfolger des Jan Porcellis kennen. Die Marinen des Hendrick van Anthonissen, deffen Bezeichnung *H. V. ANT.* hier auf einem Pfahl im Waffer angebracht ift, find in ihrer hellen einförmig grauen Färbung, in der Zeichnung der Wellen und Wolken, in der trockenen Färbung den Bildern des Jan Porcellis fo verwandt, dafs wir fchon dadurch auf einen Haager Maler der Schule diefes Letzteren fchliefsen dürfen. Die neueften Funde von A. Bredius beftätigen diefe Annahme. Hendrick van Anthoniffen oder van d'Anthonisz, wie er fich felbft in den Urkunden unterfchreibt, wurde 1605 in Holland (wahrfcheinlich in Amfterdam, wo er 1630 fchon wohnte) geboren und heirathete 1630 die Schwägerin des Jan Porcellis, Judith Fleffiers. Eine Zeit lang wohnte er in Leyderdorp in der Nähe des Porcellis; 1651 lebte er noch in Amfterdam. Die wenigen datirten Bilder, die von ihm bisher bekannt find, ftammen erft aus den Jahren 1647 bis 1652. In diefen fpäteren Bildern erfcheint der Künftler bereits fchwer in den Schatten, hart in der Farbung und manierirt in der Bewegung der Wellen, während feine früheren Werke, denen auch das Oldenburger Bildchen zuzählt, in dem duftigen hellgrauen Tone, der guten Zeichnung der Wellen, der leichten Behandlung den Gemälden des Jan Porcellis und früheren Bildern von Simon de Vlieger nahekommen. Sein Hauptbild befitzt die Galerie von Antwerpen.

Ein Amfterdamer Altersgenoffe der bisher genannten Künftler, der im Jahre 1597 geborene Roeland Roghman, welcher erft mit neunzig Jahren in feiner Vaterftadt ftarb, verfolgt eine ganz eigenartige Richtung unter den holländifchen Landfchaftsmalern. Seine feltenen Gemälde ftellen mehr oder weniger umfangreiche waldige Berglandfchaften dar, deren Motive in der Regel den Alpen oder den Vorbergen derfelben entlehnt find. Dies gilt im Allgemeinen auch für feine weit häufigeren Zeich-

[1] Julius Porcellis lebte noch 1644 in Rotterdam.

nungen, welche daneben jedoch mit Vorliebe auch Anfichten holländifcher Schlöffer und Burgen — meift als Vorlagen oder Studien für feine Folge von Radirungen holländifcher Schlöffer und Ruinen — darftellen. Die uns bis jetzt bekannten Werke des Roeland Roghman (an Gemälden laffen fich etwa zwei Dutzend in öffentlichem und im Privatbefitz nachweifen) geben uns kein genügendes Bild über feine Entwicklung, namentlich nicht über die intereffante Frage, woher der Künftler die Anregung zu feinen Motiven und zu feinem Stil bekommen habe und wer fein Lehrer war. Denn alle diefe Gemälde und Zeichnungen gehören fchon einer verhältnifsmäfsig vorgefchrittenen Zeit feines Lebens an: kaum möchte ein Werk darunter fein, welches vor das Jahr 1640 zurückginge, wie anderfeits auch keine Arbeiten aus feinem höheren Alter unter ihnen nachweisbar find. In diefen Werken erfcheint Roghman in der Richtung der von Rembrandt beeinflufsten oder bei ihm ausgebildeten Landfchafter, des L. Domer, Furnerius, J. Livensz d. J. u. f. f. Wir dürfen daher mit grofser Wahrfcheinlichkeit auch in feinen Werken, die häufig als Gemälde Rembrandt's angefprochen find, einen Einflufs diefes Künftlers annehmen, obgleich derfelbe zehn Jahre jünger war als Roghman und erft um 1632 nach Amfterdam überfiedelte.

Über den Charakter von Roghman's Gemälden gibt die grofse „Landfchaft aus dem deutfchen Mittelgebirge", welche hier in einer Radirung von Onken wiedergegeben ift (Nr. 165), die befte Auskunft, da fie ein befonders bezeichnendes und zugleich vortreffliches Werk des Künftlers ift. Ein waldiges Thal, das im breiten Schatten der Abendfonne liegt, zieht fich zu einer Anhöhe hinauf, über welche fich das gelbe Licht der Sonne voll ergiefst; hinter diefer Höhe thürmen fich fteile Berge auf. Der Aufbau des Bildes ift ebenfo grofs wie die Beleuchtung und Färbung wirkungsvoll, die Behandlung energifch find. In der Färbung ift durch das fchwefelgelbe Licht und den zarten grünlichblauen Ton des Abendhimmels die kräftige aber leicht etwas eintönig braune Färbung, welche für die meiften Bilder Roghman's charakteriftifch ift, in feiner Weife belebt. Die Art des Lichteinfalles, Helldunkel, Färbung und Behandlung erinnern hier, wie in faft allen feinen Bildern, auffallend an Rembrandt's Landfchaften vom Ende der Dreifsiger- und Anfang der Vierziger-Jahre. Man vergleiche nur Onken's Radirung nach Rembrandt's „Landfchaft vor dem Gewitter", die wir früher fchon kennen gelernt haben. Trotz diefer Verwandtfchaft und felbft theilweifer Abhängigkeit von Rembrandt glaube ich doch nicht, dafs Roghman als Nachfolger desfelben betrachtet werden darf. Schon vor Rembrandt, ja ein halbes Menfchenalter, ehe derfelbe feine erften rein landfchaftlichen Compofitionen malte, war in Amfterdam ein Künftler thätig, der als Landfchaftsmaler der Johannes diefes Meffias der holländifchen Kunft gewefen ift: es ift dies Hercules Segers, der in der künftlerifchen Empfindung, in der „Poefie" feiner landfchaftlichen Compofitionen dem Rembrandt auf's Engfte verwandt erfcheint und auf diefen den tiefften Eindruck gemacht hat. Unter feinem Einflufs wird fich auch fein um fieben oder acht Jahre jüngerer Landsmann Roeland Roghman gebildet haben.

Naturaliften von dem Talente eines Jan van Goyen oder Poeten wie Hercules Segers waren nicht nach dem Gefchmacke des kaufluftigen Publicums ihrer Zeit: van Goyen machte wenige Jahre vor feinem Tode Bankerott und Segers ftarb in tiefftem Elend! Die gefeierten Meifter, felbft noch neben Jacob van Ruisdael und Rembrandt, waren, wie für das Gefchichtsbild fo auch für die Landfchaft die akademifchen Maler von Utrecht: vor Allen Cornelis Poelenburg und die Schar feiner Nachfolger und Nachahmer. Ihre gefälligen kleinen „arkadifchen" Landfchaften, denen Motive aus der Umgebung Roms zu Grunde liegen, mit ihren kleinen Figuren nackter Nymphen oder badender Hirtinnen waren gerade decent genug, um nicht anftöfsig zu fein und reizten doch den Sinn des Befchauers durch die Nacktheit der Figuren, entzückten den Liebhaber durch ihre faubere Durchführung, durch ihre glatte Malerei.

Die wenigen Bilder diefer Schule in der Oldenburger Galerie find fo herzlich unbedeutend, dafs wir nicht näher auf diefelben einzugehen brauchen. Von den beiden dem Poelenburg zugefchriebenen Gemälden ift nur das kleinere, die „Landfchaft mit römifcher Ruine", ftaffirt mit einigen nackten Figürchen (Nr. 149), wirklich von feiner Hand. Das gröfsere Bild, deffen Staffage den Tod des Pyramus darftellt (Nr. 150), ift von einem Nachfolger Poelenburg's aus der Mitte des fiebzehnten Jahrhunderts, den ich nicht näher zu bezeichnen weifs. Anfprechender als diefe Gemälde ift ein ganz kleines Bildchen des Bartholomeus Breenbergh, eine „Landfchaft mit römifchen Ruinen" (Nr. 190); ein anfpruchslofes Motiv von frifcher Färbung und geiftreicher Behandlung, die eine feinere Naturbeobachtung verrathen, als faft alle Gemälde feines Lehrers Poelenburg.

Ein etwas jüngerer Utrechter Landfchaftsmaler, Jan Both, hat mit ganz anderem Verftändniffe, ganz anderem Stilgefühl die Natur Italiens wiedergegeben und wenigftens in einer Anzahl feiner fonnendurchleuchteten Landfchaften Meifterwerke gefchaffen, die fich denen feines Freundes Claude an die Seite fetzen laffen und die zu den beften Leiftungen der holländifchen Landfchaftsmalerei überhaupt zählen. Das Gemälde, welches die Oldenburger Galerie unter feinem Namen befitzt, die italienifche Landfchaft (Nr. 180 *a*), würde allerdings den Ruf diefes Künftlers nicht rechtfertigen. Dasfelbe hat aber meines Erachtens keinerlei Berechtigung, als ein Original des Jan Both oder felbft nur als eine alte gute Copie nach einem folchen zu gelten. Die Namensfchrift auf dem Bilde trägt alle Zeichen der Fälfchung.

Die bekannten Meifter aus der Blüthezeit der holländifchen Malerei: Jacob van Ruisdael, Allart van Everdingen, Jan Wynants, find in der Oldenburger Galerie jeder mit einem oder mehreren Bildern vertreten. Von hervorragender Bedeutung ift freilich kaum eines diefer Bilder.

Dem Jacob van Ruisdael find im Kataloge drei Gemälde zugefchrieben, Erwerbungen aus den Sammlungen von Quandt und Bartels. Die beiden als „Studien der Natur" bezeichneten Bildchen: „Eichen an ftillem Waffer" (Nr. 163) und „Hügellandfchaft mit Wafferfall" find nicht überzeugend echte Werke des Meifters. Ich möchte diefe hell und flott gemalten Skizzen am erften für eine Arbeit des Jan van Kessel, unter dem Einfluffe der früheren Werke des Jacob van Ruisdael, halten. Keinem Zweifel kann dagegen die gröfsere dem Meifter zugefchriebene Landfchaft begegnen: ein breites Gebirgswaffer, das, von waldigen Höhen eingeengt, plätfchernd über Steingerölle dem Vordergrunde zuftürzt (Nr. 162). Die Compofition, die Zeichnung von Wolken und Waffer, die Behandlung des Baumfchlages charakterifiren das Bild als ein Werk aus Ruisdael's fpätefter Zeit, das fchon manche conventionelle Züge aufweift. Und doch fpricht auch hier noch zum Befchauer jene eigenthümliche Poefie, jene weihevolle Stimmung der Waldeseinfamkeit, die Ruisdael's Landfchaften ihren eigenen, ganz einzigen Zauber verleihen. Wer in dem deutfchen Mittelgebirge, wer in den Waldthälern des Harzes oder des Thüringerwaldes grofs geworden ift, dem werden folche Gemälde traute Bilder der Heimat erwecken und ihn in wehmüthige und doch fo liebe Träumereien aus der Jugend verfenken.

Ein treffliches Bild von grofser decorativer Wirkung ift auch das einzige Werk des Allart van Everdingen in der Oldenburger Galerie, die norwegifche Landfchaft mit dem Wafferfall (Nr. 195). Nicht ein Stimmungsbild, fondern ein grofsartiges Naturfchaufpiel hat der Künftler hier zu geben beabfichtigt; ein Schaufpiel, das dem Bewohner der holländifchen Tiefebene völlig ungewohnt war und das er daher im Bilde befonders gern fich vorführen liefs. Zeugniffe dafür find nicht nur die zahlreichen Wafferfälle von Everdingen felbft: der befte Beweis ift, dafs Jacob van Ruisdael, der die grofsartige Bergnatur Norwegens mit den tiefeinfchneidenden Meeresbuchten, Seen und Waffer-

fällen nicht aus eigener Anfchauung kannte, nach dem Vorbilde Everdingens ähnliche Motive componirte, mit denen er zu feiner Zeit den gröfsten Beifall hatte und für die er auch heute noch am Meiften bewundert zu werden pflegt. Das Oldenburger Bild vergegenwärtigt die Radirung von Onken. Die Färbung des Bildes ift durchwegs klar und kräftig, die Behandlung von grofser Breite und im beften Sinne decorativ.

Wenn man neben Ruisdael und Everdingen auch Jan Wynants unter den grofsen Meiftern der Landfchaftsmalerei in Holland zu nennen pflegt, wenn die Preife, welche für feine Gemälde auf Verfteigerungen gezahlt werden, die von Everdingen fogar wefentlich überfteigen und denen von Jacob van Ruisdael gleichkommen, fo gilt dies doch immer nur für jene verhältnifsmäfsig kleine Zahl von wenig umfangreichen Bildern, welche feiner mittleren Zeit angehören. Ift die Staffage in dem Bilde von A. van de Velde? wird der Liebhaber fragen, dem ein Händler ein Gemälde von Jan Wynants anbietet; wenn dies bejaht wird, fo weifs der Sammler, dafs es auf alle Fälle der Mühe werth ift, fich das Bild anzufehen. Diefe Werthfchätzung gilt nicht etwa oder wenigftens nicht allein der Staffage des van de Velde, der ja ein unerreichtes Talent befafs, die Bilder der verfchiedenften, ihm befreundeten Maler durch feine kleinen Figuren und Thiere in der vortheilhafteften Weife zu beleben und dadurch erft zu voller malerifcher Wirkung zu bringen: die Zeit, in welcher diefer Künftler, der am 21. Januar 1672 im Alter von kaum fechsunddreifsig Jahren ftarb, die Landfchaften des Jan Wynants zu ftaffiren pflegte, etwa die Jahre 1665 bis 1671, ift zugleich der Höhepunkt in der Kunft des Wynants. Die Oldenburger Galerie befitzt zwei echte Gemälde feiner Hand. Das gröfsere, eine hügelige Landfchaft bei abendlicher Stimmung (Nr. 153), trägt die Jahreszahl 1675 in den wenigen Figuren, welche es beleben, verräth fich die Hand des Jan Lingelbach. Die flaue Färbung, der nüchterne Ton und die manierirte Zeichnung der Bäume und des Terrains find charakteriftifch für diefe fpätere Zeit des Künftlers, deren Werken jede naive Naturbeobachtung, jeder coloriftifche Reiz abgeht. Sehr viel feiner, fehr viel anziehender ift das kleine Bild, das hier in der Radirung von Kühn wiedergegeben ift. Das Motiv ift von gröfster Anfpruchslofigkeit: ein Weg am Dünenrande, der fich neben einem ftillen Waffer hinzieht; nur ein dürrer Bufch belebt das öde Terrain, dem aber die feine Färbung, der duftige Ton der Beleuchtung, die naturwahre Lehandlung, namentlich des Himmels, einen ganz eigenartigen Zauber geben. Die ganz untergeordneten Figürchen fcheinen mir auch hier von der Hand des Jan Lingelbach, welcher fchon bei Lebzeiten des A. van de Velde gelegentlich die Landfchaften von Wynants ftaffirte. Auch diefes Bild ift wohl erft nach 1665 entftanden, da Wynants erft damals mit beiden Künftlern in nähere Beziehung trat.

Eine neuere Erwerbung (Nr. 164 *a*), ein waldiges Flufsthal mit einem Reiterpaar im Vordergrunde, ift nach dem Monogramm auf dem Bilde ein Werk von Ruisdael's Landsmann und Altersgenoffen Guillam Dubois. Die Färbung ift einförmig braun, der Farbenauftrag dünn und die Zeichnung des Baumfchlages manierirt.

Die akademifche Richtung der Malerei in Utrecht, auf die ich oben gelegentlich der „arkadifchen Landfchaftsmaler" aufmerkfam machte, übte ihre lähmende Kraft auch auf die meiften fremden Künftler aus, die fich längere Zeit in Utrecht niederliefsen: faft alle bilden fie, wie die Utrechter Maler, bald ihre „Specialität" aus, und durch einfeitige und handwerksmäfsige Ausübung derfelben verkümmern fie diefelbe mehr und mehr zu völliger Manier. Ein charakteriftifches Beifpiel dafür ift unter anderen auch der Rotterdamer Landfchaftsmaler Herman Saftleven. Seine feitenen Jugendwerke find Genrebilder

und Stillleben in der Art feines älteren Bruders Cornelis Saftleven. In Utrecht, wohin er bald nach dem Jahre 1633 überfiedelte, als er erft einige zwanzig Jahre alt war, malte er Anfangs Landfchaften mit Figuren in der Art des C. Poelenburg, dann gröfsere Landfchaften von beinahe einfarbiger Wirkung unter dem Einfluffe des Jan Both. Eine Reife an den Rhein oder wiederholte Befuche des Rheins und feiner Nebenthäler füllten feine Skizzenbücher mit zahlreichen intereffanten Veduten, deren malerifche Verwerthung in Gemälden von geringerem Umfange und mit vielen kleinen Figuren den Anklang des Publicums fanden. Seit der Mitte der Vierziger-Jahre bis zu feinem Tode am 5. Januar 1685 hat der Künftler diefe Motive immer wieder und wieder gemalt oder für das „Album" der holländifchen Liebhaber in Kreide und Tufche ausgeführt. Hunderte von folchen Gemälden und noch zahlreichere Zeichnungen und Aquarelle mit „Rheinanfichten" find noch heute erhalten. Nicht aus künftlerifchem Bedürfniffe, nicht nach frifcher Anfchauung entftanden die meiften derfelben: nein, um den dürftigen Unterhalt für den kommenden Tag zu gewinnen, variirte der alternde Meifter die Studien und Bilder feiner Jugend; und wenn der Markt überfüllt war mit folchen kleinen Dutzendbildern, malte er dazwifchen Blumen oder Infecten für das Album der holländifchen Blumenliebhaber und Käferfammler. Wahrlich, auch damals fchon hatte die Kunft oft auf's Bitterfte mit der Noth zu kämpfen. Aber die Künftler fanden fich leichter als heute darein, mechanifche Arbeiten wie die Handlanger thun zu müffen, um ihren täglichen Unterhalt zu gewinnen: ftanden fie doch ihrer Stellung nach den angefehenen Handwerkern gleich und wurden nur die Begabteften und Beliebteften unter ihnen über diefe Stellung hinausgehoben. Um fo fchwerer traf aber die Ungnade des Publicums die echten Talente unter den alten Malern, denen es unmöglich war, ihre Kunft zum Handwerk herabzuwürdigen. Mit welcher Noth ein Ruisdael, ein Frans Hals Jahrzehnte lang zu kämpfen hatten, in welcher Armuth fie ftarben, ift in Aller Munde. Andere Künftler, die ihnen nahekommen, find zum Theil von der Nachwelt vergeffen, weil ihre Zeitgenoffen fie im Elend verkommen liefsen; ich erinnere nur an Rembrandt's Freund, den oben erwähnten Amfterdamer Landfchaftsmaler Hercules Segers.

Freilich Herman Saftleven zählt nicht zu diefen reinen Künftlernaturen. Die einfeitige Befchränkung feines Talentes, die mehr oder weniger fchematifche Wiederholung derfelben auswendig gelernten Motive zeigt fich fchon, als der Künftler noch im kräftigen Mannesalter ftand und als feine Bilder noch gefucht und gut gezahlt wurden. Wenn man diefelben nicht gerade mit dem höchften Mafsftabe mifst, wenn man fie nicht neben die Werke eines Ruisdael, Vermeer, Ph. de Koninck und ähnlicher grofser Landfchaftsmaler ftellt, bieten fie zum guten Theile künftlerifch wie gegenftändlich doch mancherlei Intereffe. Sie find trotz der reichen Details gefchickt aufgebaut und von ruhiger Wirkung, von einem duftigen einheitlichen Ton und für uns Deutfche von befonderem Intereffe, indem fie ein Bild von der Blüthe der Rheinländer zur Zeit des dreifsigjährigen Krieges geben, von deffen furchtbaren Folgen diefe Provinzen verhältnifsmäfsig wenig heimgefucht wurden. Die beiden kleinen Rheinanfichten der Oldenburger Galerie, die aus der Sammlung Pommersfelden ftammen, find charakteriftifche gute Werke aus der mittleren Zeit des Künftlers. Bei dem einen gibt eine Infchrift auf der Rückfeite das Motiv, fowie Ort und Zeit der Entftehung an. Diefelbe lautet: *Catzenelleboge op den Rijn. Herman Saftleven f. Utrecht, Anno 1668.*

Zu den älteren Landfchaftsmalern von Amfterdam gehört, wenigftens feinem Alter nach, auch Aert van der Neer; denn wir wiffen jetzt, Dank der neueften Funde von A. Bredius, dafs der Künftler nicht erft 1619, wie man früher annahm, fondern bereits im Jahre 1603 zu Amfterdam geboren wurde und dort am 9. November 1677 ftarb. Freilich, nach den zahlreichen Gemälden, in denen wir feine Thätigkeit verfolgen können, dürfen wir ihn nicht mehr der alten Schule zurechnen: vor dem Jahre 1643

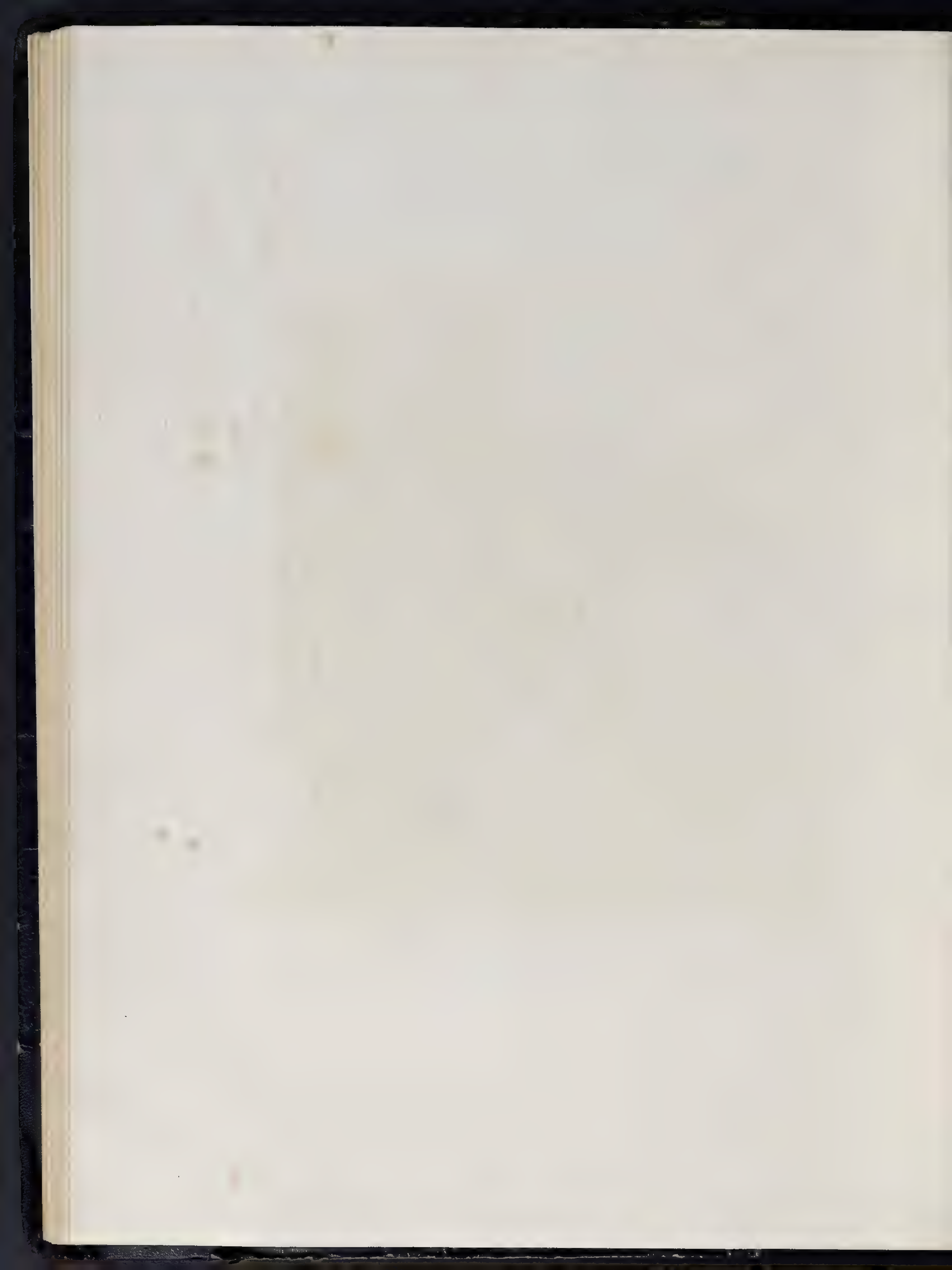
ift meines Wiffens keines feiner Bilder nachweisbar; und die zwifchen 1643 und etwa 1648 entftandenen Gemälde, welche noch mancherlei Beziehungen zu den älteren Landfchaftern Hollands, insbefondere von Amfterdam, aufweifen, charakterifiren fich auf's Deutlichfte als Jugendwerke des Künftlers. Erft um das Jahr 1650, alfo etwa gleichzeitig mit Jacob van Ruisdael, ift er im Vollbefitze feines künftlerifchen Vermögens und zeigt feine Eigenart vollftändig entwickelt. Den Grund für das Fehlen von Gemälden feiner Jugendzeit gibt uns Houbraken an; in feiner Biographie von Eglon van der Neer fagt er, dafs deffen Vater Aert „in zyn Lentejaaren is geweest Majoor by de Heeren van Arkel". Aert van der Neer hat alfo erft in feinen Mannesjahren die Malerei erlernt oder doch erft dann fich ihr völlig widmen können.

Die Oldenburger Galerie befitzt drei Gemälde unter dem Namen des Aert van der Neer; alle drei halte ich für echte Werke des Künftlers. Die kleine „Mondfcheinlandfchaft" (Nr. 188) fcheint mir ein Werk feiner früheren Zeit, etwa aus den Jahren 1648 bis 1650. Die Bilder diefer Zeit, welche irrthümlich häufig für Nachahmungen oder Fälfchungen angefehen werden, haben in der Regel einen einförmigen und fchweren fchwärzlichen Ton, eine forgfältige und theilweife felbft kleinliche Behandlung und fpitzige, zuweilen felbft manierirte Ausführung des Baumfchlages, offenbar als Erbtheil feines älteren Landsmannes und Vorgängers, des lange vergeffenen Raphael Camphuifen, der vielleicht auch fein Lehrer war. Anfprechender als diefe Jugendarbeit ift der „Sonnenuntergang" (Nr. 189), eine waldige Flufsgegend mit einer Stadt in der Ferne; „Alles durchglüht von den letzten Strahlen der fcheidenden Sonne". Die reiche Färbung, die gefchickte Anordnung, der fette Farbenauftrag, die breite Behandlung laffen das beinahe nur als Skizze ausgeführte Bild der mittleren Zeit des Künftlers, feiner Blüthezeit, zufchreiben. Ein Werk der letzten Jahre, in denen Aert van der Neer, dem auch in feinen beften Mannesjahren Fortuna nie gelächelt hatte, mit gröfster Noth zu kämpfen hatte, ift die grofse „Mondfcheinlandfchaft" (Nr. 187). Das an fich fchon etwas einfeitige Motiv, das der Künftler ein Menfchenalter hindurch in hunderten von Gemälden wiederholt hat, erfcheint hier nur mechanifch als flüchtige Decoration hingeftrichen, ohne die Frifche unmittelbarer Empfindung und Anfchauung und ohne den Reiz malerifcher Behandlung. Der bejahrte Künftler malte nur noch, um den dürftigften Unterhalt für das Leben daraus zu gewinnen.

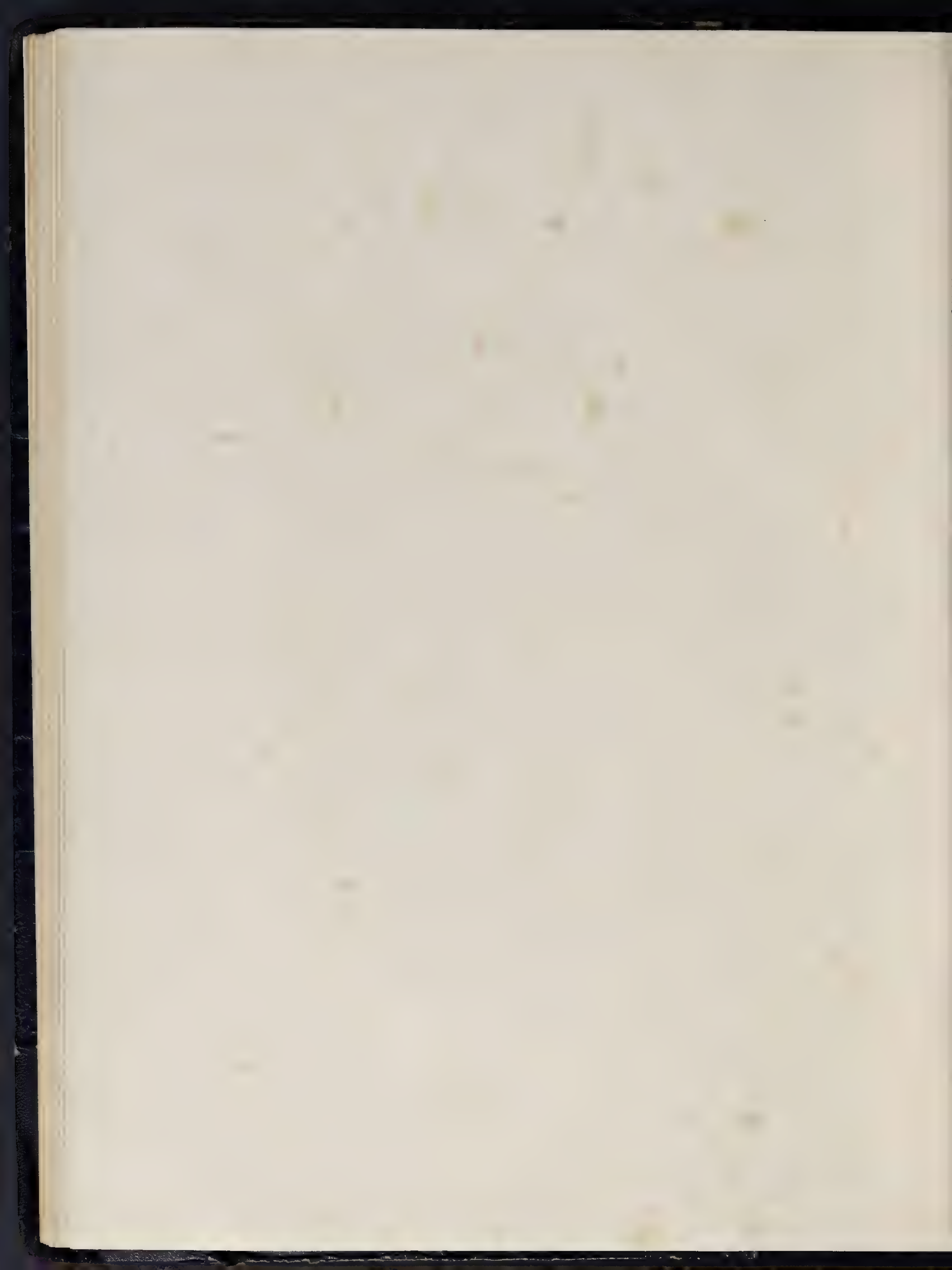
Mufste fchon bei einem Talente von der Kraft des A. van der Neer die Befchränkung auf ein ganz enges Feld der Malerei mit der Zeit eine ungünftige Wirkung ausüben und zu einer manierirten Ausübung der Kunft führen, fo waren untergeordnetere Künftler durch eine derartige Wiederholung eines und desfelben Motivs von vornherein zur Manier, zu rein handwerksmäfsiger Handhabung ihrer auswendiggelernten Kunftgriffe verurtheilt. Dies ift unter Anderen mit Frederick Hz. Mans der Fall, deffen einziges Motiv holländifche Canallandfchaften find, bald zur Sommerszeit, bald im Winterkleide; nur ausnahmsweife malte er auch einmal eine Strandanficht. Mans fteht darin dem Claes Molenaer fo nahe, dafs man faft auf eine Beziehung zwifchen beiden Künftlern fchliefsen follte; da Molenaer der ältere und begabtere war, müfste er der Gebende, Mans der Empfangende gewefen fein. Über fein Leben wiffen wir noch nichts. Kramm's Annahme, dafs Mans in Utrecht gelebt habe, beruht nur auf der Beobachtung, dafs in Utrecht befonders zahlreiche Bilder desfelben fich befanden. Übrigens fcheint feine Vermuthung eine richtige zu fein, denn in der intereffanten Galerie des Herrn von Mumm in Frankfurt am Main befindet fich eine bezeichnete Landfchaft aus dem Jahre 1682 mit der Beifchrift *„terhaide"*. Wie mir Bredius mittheilt, ift dies ein Ort in der Nähe von Utrecht. Nach den bisher auf feinen Gemälden beobachteten Jahreszahlen war Mans zwifchen den Jahren 1660 und 1692 thätig; die Mehrzahl feiner Bilder ftammt aber fchon aus den Sechziger-Jahren. Die Oldenburger Galerie hat



NORWEGISCHER WASSERFALL







zwei ſeiner Gemälde aufzuweiſen, eine gröſsere Winterlandſchaft (vom Jahre 1668) und ein kleineres Bild desſelben Motivs. Letzteres (Nr. 222) geht irrthümlich unter dem Namen des Jan Molenaer, aber die etwas ſchadhafte, durchaus echte Bezeichnung iſt zweifellos die des F. H. Mans.

Aus der reichen Zahl der holländiſchen Landſchaftsmaler, die, nach dem Vorbilde von Jan Both und Berchem, nach Italien pilgerten und dort die Motive für ihre Bilder, zum Theile auch die Anregung für ihre Kunſt in den Werken des Claude und der beiden Pouſsin fanden, ſind einige wenige mit Bildern in der Oldenburger Galerie vertreten. Frederik de Moucheron mit einer „Landſchaft mit Fernſicht auf einen Fluſs" (Nr. 219) und Jan Glauber mit einer „Italieniſchen Landſchaft" (Nr. 216); beide auch für dieſe Künſtler dritten Ranges von geringer Bedeutung. Intereſſanter, wenn auch gleichfalls nicht von höherem künſtleriſchem Werthe, ſind drei gröſsere „Italieniſche Landſchaften", welche dem A. F. Ocker zugeſchrieben ſind. Das eine dieſer Bilder, „Das Thal bei Tivoli" (Nr. 198), trägt die Bezeichnung

Ein Künſtler dieſes Namens war bisher völlig unbekannt. Da nun alle drei Bilder in den Motiven, in der Compoſition, Färbung und Behandlung dem Pynacker auf's nächſte verwandt ſind, und jene eine Bezeichnung auffallende Ähnlichkeit mit der bekannten Namensinſchrift auf den Gemälden des A. Pynacker zeigt, ſo kam ich auf den Gedanken, die Bilder ſeien wohl von Pynacker, deſſen Name gelegentlich einer Reſtauration eine Verſtümmelung erhalten habe. Auf dieſelbe Vermuthung iſt auch A. Bredius vor den Bildern gekommen. Aber ein archivaliſcher Fund, den derſelbe ſoeben in den Amſterdamer Archiven gemacht hat, läſst dieſe Annahme als hinfällig und jene Bezeichnung auf dem Bilde als zweifellos echt und unverfälſcht erſcheinen. Der Maler Arian (Adriaen) Ockersz heirathet 1656 in Amſterdam Cornelia Ockers; zwölf Jahre ſpäter wird er in Amſterdam noch erwähnt. Ockers war alſo ein Landsmann und Zeitgenoſſe des A. Pynacker, dem er vielleicht ſeine Ausbildung als Künſtler verdankte. Seine Gemälde, ſoweit wir nach den drei bisher allein beglaubigten Bildern der Oldenburger Galerie urtheilen dürfen, ſtehen den mittelwerthigen Werken von A. Pynacker und Fr. Moucheron nicht nach; und da ſie denſelben auſserordentlich verwandt ſind, wird ſich wohl mit der Zeit die eine oder andere von den dem Pynacker oder Fr. Moucheron zugeſchriebenen Landſchaften als Werk des Adriaen Ockers herausſtellen.

Faſt ausſchlieſslich italieniſche Motive malte auch Jacob van der Ulft. Doch der Gorcumer Künſtler, der es in ſeiner Heimatsſtadt bis zum Bürgermeiſter brachte, gibt dieſelben in mehr eigenartiger Weiſe; meiſt Plätze in italieniſchen Städten oder Märkte mit reicher Staffage von kleinen Figuren. Auch die Oldenburger Galerie beſitzt ein charakteriſtiſches Bild dieſer Art. Seine häufigen Zeichnungen, die in der Regel vom Künſtler mit Angaben der italieniſchen Ortſchaften, die ſie darſtellen, und mit genauen Daten verſehen ſind, laſſen, trotz der gegentheiligen Behauptung von Houbraken, mit Sicherheit darauf ſchlieſsen, daſs van der Ulft Italien und Rom beſucht hat.

Wir haben oben das Werk eines der älteften holländifchen Marinemaler kennen gelernt. Von fpäteren holländifchen Marinemalern find nur ein paar Bilder von zwei Amfterdamer Zeitgenoffen der eben genannten Landfchaftsmaler vorhanden: eine „Bewegte See“ von Ludolf Bakhuisen (Nr. 196), bezeichnet *L B 1689*, ein im Ton noch feines und klares, in Compofition und Zeichnung der Wellen noch naturwahres und anfprechendes Werk diefes bis vor Kurzem fo fehr überfchätzten Malers; aufserdem eine gröfsere „Marine“ von Abraham Storck, ein flüchtiges fpätes Werk des Künftlers, das durch Durchwachfen des Grundes auch den geringen Reiz, den es vielleicht urfprünglich befafs, verloren hat.

Unter den holländifchen Landfchaften mit reicher Staffage von Figuren oder Thieren, welche die Oldenburger Sammlung aufzuweifen hat, verdienen nur wenige ein näheres Eingehen.

Der früheren Zeit der holländifchen Kunft gehört nur der „Reiterkampf“ von Palamedes Palamedesz, genannt Stevaerts (Nr. 184) an. Der Katalog hat das Bild, wohl nur durch ein zufälliges Verfehen, dem älteren Bruder Antoni Palamedesz zugefchrieben. Von diefem kommen aber nur Bildniffe und Sittenbilder vor, während fein jüngerer, verwachfener Bruder, der fchon im Jahre 1638 mit etwa dreifsig Jahren in Delft ftarb, als Schlachtenmaler fich eines grofsen Rufes erfreute: hat ihn doch A. van Dyck in dem bekannten kleinen Bildniffe der Pinakothek zu München porträtirt und in feine Ikonographie aufgenommen. Das Oldenburger Bild, ein Gefecht zwifchen kaiferlichen und fchwedifchen Reitern darftellend, ift als Compofition, wie die meiften Gemälde des Palamedes, herzlich fchwach und auch in der Zeichnung und Durchbildung der Figuren und namentlich der Pferde keineswegs tadellos; aber die malerifchen Qualitäten: die tiefe Färbung, das wirkungsvolle Helldunkel, die reichen und doch fein getönten Farben und die breite Behandlung laffen das Bild als eines der beften Werke des Künftlers erfcheinen und rechtfertigen die Wiedergabe desfelben durch die Radirung, in welcher Halm die malerifche Wirkung mit Gefchick und Feinheit zum Ausdrucke gebracht hat.

Palamedes ift, nach dem ganzen Charakter feiner Gemälde, fehr wahrfcheinlich ein Schüler oder doch Nachfolger des Efaias van de Velde. Zur Schule diefes Künftlers gehört auch Jan Marsen (bekannter unter dem Namen Jan Marts de Jonge), der 1609 in Haarlem geboren wurde, fpäter aber in Amfterdam lebte, wo er fich 1633 vermählte. Ein gutes Werk von der Hand diefes feltenen und wahrfcheinlich jung verftorbenen Malers wurde erft in neuefter Zeit für die Oldenburger Galerie erworben: ein Reiter tränkt feinen Schimmel in einem Bache am Rande des Waldes (Nr. 214 *b*). Eine anfprechende Compofition von duftigem Ton und klarer Färbung. Das Bild trägt das Monogramm *M. J.*

Wenn wir mit diefem Gemälde das kleine anmuthige Bild des Philips Wouwerman vergleichen, welches die Galerie 1867 in Paris auf der Verfteigerung der Sammlung Pommersfelden erworben hat und welches hier in der charakteriftifchen Zeichnung von Raudner wiedergegeben ift, fo mufs uns der aufserordentliche Fortfchritt, den die holländifche Kunft in den Dreifsiger- und Vierziger-Jahren des fiebzehnten Jahrhunderts gemacht hatte, befonders fcharf in's Auge fallen. Im Gegenfatze gegen die oberflächliche Schilderung, die verzettelte Compofition und den Mangel an jeder intimeren Auffaffung der Situation bei Palamedes liegt der Reiz diefes Bildes vor Allem in der Kunft der Anordnung, in der Feinheit der Empfindung, in dem Gefchick, mit dem ein dramatifch intereffanter Moment zu einem malerifchen Bilde abgerundet ift. Ein Bild von gröfster Einfachheit und doch fo pikant in der Auffaffung



Ph. Wouwerman. Das Almosen. Zeichnung von R. Raudner

dafs die Phantafie des Befchauers eine kleine Novelle daran anfpinnt. In feiner packenden Erzählung, in der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, mit der Wouwerman das Leben auf Strafse und Feld, in Stadt und Land in der ftürmifchen Aufregung, welche der dreifsigjährige Krieg und feine Folgen felbft bis nach Holland hervorriefen, zu fchildern verfteht, in dem eigenen novelliftifchen Reiz, den er allen feinen, unter fich zwar ähnlichen, aber doch ftets neuen Motiven zu verleihen weifs, fteht der Künftler in Holland, ja überhaupt unübertroffen da. Dafs ein grofser Theil feiner Bilder, namentlich der fpäteren Zeit, malerifch nicht auf der gleichen Höhe fteht, ift freilich nicht zu leugnen. Wenn fie aber die Klarheit des Tones, die Harmonie und den Schmelz der Farben, die leichte, geiftreiche Art der Behandlung befitzen, wie diefes kleine Bild der Oldenburger Galerie, fo verdienen fie ohne Einfchränkung unter den Werken der erften Maler Hollands genannt zu werden.

Ein paar Bilder von Nachfolgern des Philips Wouwerman: die „Landfchaft mit Reitern" von feinem Bruder Pieter Wouwerman (Nr. 156) und die „Reiter im Gebirge" von Hendrick Verschuring (Nr. 197) find von untergeordnetem Intereffe. An künftlerifchem Werth find diefen zwei „Reitergefechte" von P. Kasteels (Nr. 226 und 227) freilich nicht einmal gewachfen; fie bieten aber ein kunfthiftorifches Intereffe, da über den Meifter derfelben bisher nichts bekannt ift. Der Katalog nennt den Künftler P. van Kaftelis; die Infchrift auf beiden Bildern

P KAſTEELS

ift aber ficher P. Kafteels zu lefen. Ein holländifcher Radirer diefes Namens kommt in der zweiten Hälfte des fiebzehnten Jahrhunderts vor, von dem uns eine beträchtliche Zahl kleiner Blätter mit allerlei Vögeln erhalten find; aber diefelben haben weder im Motiv, noch in der Auffaffung und Behandlung irgendwelche Verwandtfchaft mit diefen ganz flüchtigen Schlachtenbildern, deren Künftler vielmehr als ein untergeordneter Nachfolger des Palamedes Palamedesz erfcheint. Hier bleibt alfo vorläufig noch ein Fragezeichen beftehen, deffen Befeitigung Aufgabe der holländifchen Forfcher fein mufs.

Das wird ihnen, fo herzlich unbedeutend Kafteels auch als Künftler ift, bei dem raftlofen Eifer in der Durchforfchung der Archive und der Ergiebigkeit derfelben bald gelingen. Die Auffindung der Namen, der Lebensdaten, der Bilder von hunderten und aberhunderten holländifcher Meifter im Laufe des letzten Jahrzehnts find uns die befte Bürgfchaft dafür. Die Oldenburger Galerie befitzt ein kleines intereffantes Bild, eine „Landfchaft mit Vieh" (Nr. 215), das als eines der vielen Beifpiele der glänzenden Refultate diefer mit gröfstem Aufwande von Fleifs und Begeifterung, namentlich durch A. Bredius betriebenen Forfchung gerade hier genannt werden mufs. Das Bild trägt das Monogramm



Da der Künftler des Bildes fich darin als ein Nachfolger des N. Berchem kennzeichnet, fo lag auch die urfprüngliche Benennung als Dirck van Bergen fehr nahe, obgleich ein folches Monogramm des Künftlers nicht bekannt war. In einem Auffatze des „Nederlandsche Kunstbode" vom Jahre 1880 hat nun Bredius aber verfchiedene, unter fich übereinftimmende Gemälde[1] und Zeichnungen[2] mit dem

[1] Eines, und zwar weitaus das befte Gemälde in der Galerie zu Emden, eine Reifegefellfchaft in italienifcher Landfchaft

[2] Eine flüchtige Zeichnung vom Jahre 1664 in der Pinakothek zu München

gleichen Monogramme nachgewiefen und als zugehörig zu diefen ein Bild im Privatbefitz zu Deventer mit dem vollen Namen *D. Bondt* (*D* und *B* verbunden, wie in jenem Monogramm) bezeichnet. Eine Auskunft über diefen Maler bot fich freilich nicht in der älteren Kunftliteratur, und auch Bredius wufste diefen Namen damals noch aus feinen Funden in den Archiven nicht nachzuweifen. Einige Jahre fpäter ift ihm dies aber felbft bei der Durcharbeitung der Gildebücher der Leydener Malerzunft gelungen. Hier findet fich am 9. November 1671 eine Zahlung von 3 fl. 3 st. gebucht, die Daniel de Bont als das Eintrittsgeld in die Gilde macht; er zahlt diefe Summe, wie ausdrücklich bemerkt ift, als Sohn eines Bürgers von Leyden. Eine fpätere Anmerkung gibt an, dafs der Künftler „in Engelant woont". In feiner Vaterftadt haben fich im Mufeum zu Leyden noch ein paar mit dem vollen Namen D. Bondt bezeichnete Bilder erhalten.

Das Oldenburger Bild, eine Landfchaft mit einer Heerde von Schafen und Kühen im Vordergrunde und fonnenbeleuchteten Bergen in der Ferne, welche Herr von Alten fchon vor der Veröffentlichung jenes Auffatzes von A. Bredius nach dem bezeichneten Bilde in Emden als ein Werk des D. Bondt beftimmt hatte, zeigt einen Nachfolger des N. Berchem in der Art des Soolmaker und J. van der Bent, doch beiden überlegen durch den fetten Farbenauftrag, die tiefe Stimmung und die beffere Zeichnung. Freilich ift der bräunliche Ton gar zu fchwer, die abendliche Stimmung zu düfter. Immerhin verdient das Bild weit mehr feinen Platz in der Galerie als die dem Nicolaes Berchem zugefchriebene „Landfchaft mit Vieh" (Nr. 212), die in keiner Weife diefe Benennung rechtfertigt. Auch der Hendrick Mommers benannte „Weifse Stier" (Nr. 147) ift nur eine geringe Nachahmung eines Gemäldes von Paulus Potter aus dem Anfange diefes Jahrhunders. Die Werke von Michel Carrée (Nr. 214) und Jacob van der Does (Nr. 193 und 194) find gleichfalls ohne Belang. Dagegen ift als ein anfprechendes Werk von einem Maler der hier befprochenen Richtung der holländifchen Landfchaft mit Thierftaffage die „Abendlandfchaft mit der Heerde" von Abraham Begeyn (Nr. 213) zu nennen. In der klaren, warmen Färbung der abendlichen Stimmung fteht die Landfchaft dem Pynacker nahe.

Die grofse Abendlandfchaft mit Vieh von Albert Klomp (Nr. 146) ift ein nüchternes Machwerk aus dem Alter diefes Künftlers, wie auch die Jahreszahl 1686 (nicht 1688) neben der Namensinfchrift auf dem Bilde beweift. Nach dem Charakter feiner Gemälde ift derfelbe ftets als Nachfolger des Paulus Potter bezeichnet worden; dem Alter nach würde er aber eher ein Vorgänger desfelben genannt werden müffen; denn er wurde, wie wir jetzt wiffen, fchon 1618 — alfo fieben Jahre vor Paulus Potter — in Amfterdam geboren, wo er ein volles Menfchenalter fpäter als diefer, am 20. December 1688 ftarb. Richtung und Charakter feiner Kunft find aber jedenfalls erft durch den Einflufs feines jüngeren grofsen Landsmannes beftimmt worden, fo dafs wir ihn mit Recht nach wie vor unter Potter's Nachfolgern aufzählen dürfen; dies beweift auch der Umftand, dafs feine früheften datirten Bilder, foweit bisher bekannt, aus dem Jahre 1661 ftammen.

VI.

Das holländifche Architekturbild.

DIE wenigen Architekturbilder, welche die Oldenburger Galerie aufzuweifen hat, feien hier mit einigen Worten kurz befprochen. Von der Hand holländifcher Maler find deren nur zwei vorhanden: „Das Innere einer Bafilika“ von Gerrit Houckgeeft und „Das Innere einer gothifchen Kirche“ von Antonis Delorme.

In dem Bilde des Delorme (Nr. 207) haben wir wahrfcheinlich die Hauptkirche von Rotterdam, der Vaterftadt des Künftlers, in der er lebte, zu erkennen. Wenigftens fagt der Reifende de Monconys, der ihn im Jahre 1663 in feinem Atelier zu Rotterdam auffuchte: „Il ne fait que l'église de Rotterdam en divers vues, mais il les fait bien“. Auch diefe Anficht der Kirche, vom Hauptfchiff auf den Chor zu gefehen, zeugt für die Tüchtigkeit des Künftlers. Delorme erfcheint auch hier dem jüngeren H. van Steenwyck verwandt; doch find feine Bilder klarer und heller im Ton. Wahrfcheinlich hat Delorme die Gemälde des Steenwyck in Antwerpen felbft ftudirt, da wir auch fonft bei den Malern von Rotterdam nähere Beziehungen zu dem benachbarten Antwerpen entdecken, als zu den übrigen Schulen von Holland. Das Oldenburger Bild, welches neben dem Namen die Jahreszahl 1643 trägt, gehört der früheften Zeit feiner Thätigkeit an, die wir nach den bisher bekannten und datirten Bildern vom Jahre 1640 bis 1666 verfolgen können.

Auch von Gerrit Houckgeest (oder Hoeckgeeft) ift uns nur eine verhältnifsmäfsig kleine Zahl von Bildern erhalten, und über feine Lebensverhältniffe haben wir erft in neuefter Zeit Auskunft erhalten. Der Oldenburger Katalog gibt, nach Waagen's Beftimmung, an, dafs Houckgeeft „um 1621 bis 1630 blühte“. Die Veröffentlichung der Gildebücher vom Haag und von Delft haben ergeben, dafs der Künftler 1625 im Haag und 1639 in die Delfter Gilde aufgenommen wurde. Nach dem Coftüm der Figuren auf feinen Bildern, die nur ausnahmsweife die Jahreszahl tragen, mufs der Künftler etwa bis 1660 thätig gewefen fein. Aus diefer fpäteren Zeit ftammt auch das ziemlich umfangreiche Oldenburger Bild, „Das Innere einer Bafilika“: ein Bau im Renaiffanceftil, von fchönen Raumverhältniffen und bei feinem bräunlichen Ton doch von farbiger Wirkung, die durch die zierlichen Figuren noch gehoben wird. Sollten diefelben von der Hand des Antoni Palamedes herrühren, der die Bilder des Houckgeeft mehrfach ftaffirt hat? Houckgeeft, der bei feinem Eintritt in die Delfter Gilde das für Ausländer übliche Eintrittsgeld zahlte, hat hier auch fpäter nicht dauernd feinen Wohnfitz gehabt; denn in dem „Meesters-Bouck“, das 1650 angelegt wurde, ift hinter feinem Namen vermerkt: „vertrocken“. Schon früher fcheint er einen vorübergehenden Aufenthalt aufserhalb Hollands genommen zu haben; er fcheint nämlich eine Reife nach London gemacht zu haben, da in der Galerie Carl's I. von England eine „Perfpective“ von Houckgeeft mit der kleinen Figur der Königin Henriette von der Hand des Cornelis Janfon erwähnt wird. Die Motive feiner Gemälde find aber faft ausfchliefslich der Hauptkirche von Delft mit ihren malerifchen Prachtdenkmälern entlehnt. In diefen Bildern gibt fich Houckgeeft als ein Nachfolger des Bartholomäus van Baffen zu erkennen, deffen Schüler er wohl gewefen ift.

VII.

Das holländifche Stillleben.

EIN treffliches Hühnerftück des MELCHIOR D'HONDECOETER (Nr. 205) leitet zu den holländifchen Stilllebenmalern, von denen die Oldenburger Galerie nur einige wenige Bilder aufzuweifen hat. Der Katalog gibt dem Motiv des Bildes, der Auffaffungsweife des Künftlers ganz entfprechend, die novelliftifche Bezeichnung „Die ungebetenen Gäfte": „ein Hahn, eine weifse und eine buntgefiederte Henne haben fich gemüthlich gegen Abend zur Ruhe in ein Gebüfch zurückgezogen; in dem Augenblicke fliegt eine Ente herbei, der Hahn kräht entfetzt." Die etwas gefucht bewegte und künftlich aufgebaute Compofition macht fich als folche kaum bemerklich bei der trefflichen Wiedergabe des Gefieders, den kräftigen harmonifchen Localfarben, dem warmen Ton und der malerifchen Behandlung. Das Bild ift eine der Perlen aus dem reichen Schatz von herrlichen Thierftücken und Stillleben, insbefondere von Hondecoeter und Jan Weenix, welche die Galerie Schönborn in Pommersfelden beherbergte und deren gröfster Theil heute die Prachträume des Haufes von Sir Richard Wallace auf Manchefter Square in London fchmückt.

Ein mit M. d'Hondecoeter etwa gleichalteriger Maler von lebendem Federvieh, der Rotterdamer ABRAHAM HONDIUS, ift in Oldenburg mit einem ganz abweichenden Jugendwerk vertreten: Chriftus erfcheint der Maria Magdalena als Gärtner" (Nr. 221; datirt 1662). Die kräftige Farbe und die energifche Behandlung entfchädigen einigermafsen für die geringe Empfindung in der Auffaffung des Gegenftandes.

Die eigentlichen Stilllebenmaler find, mit Ausnahme eines Blumenftückes von Jan van Huyfum, auf ein paar Schüler und Nachfolger des Jan D. de Heem befchränkt. Dafs die Sammlung in dem „Fruchtftücke" (Nr. 229) ein echtes Werk diefes grofsen Künftlers befäfse, wie der Katalog annimmt, erfcheint mir unwahrfcheinlich. Die Behandlung ift fo trocken, die Wirkung der Farben eine fo harte und nüchterne, dafs ich nicht einmal ein Werk von Jan's Sohn Cornelis darin fehen kann; wir haben es hier wohl mit einem dem Namen nach bisher nicht bekannten Nachfolger der früheren Zeit des Jan de Heem, etwa vom Jahre 1640, zu thun. Die Bezeichnung *J. de Heem* auf dem Bilde ift, worauf der Katalog fchon aufmerkfam macht, eine grobe Fälfchung. Dagegen gibt ein vortreffliches gröfseres Werk des CORNELIS DE HEEM, ein reich befetzter „Frühftücktifch" (Nr. 228), auch von der Kunft feines Vaters einen vortheilhaften Begriff. In der gefchmackvollen Anordnung, der reichen harmonifchen Färbung, der trefflichen Wiedergabe der Stoffe und dem thauigen Duft auf den Früchten kommt nämlich hier Cornelis de Heem feinem Vater Jan ganz nahe.

Ein Nachfolger, wenn nicht ein Schüler des Jan de Heem gibt fich auch in dem „Frühftücktifch" zu erkennen, welchen der Katalog nach der grofsen Namensinfchrift auf dem Bilde einem unbekannten Maler G. de Wife zufchreibt. Die hier im Facfimile

wiedergegebene Bezeichnung kann wohl kaum einen Zweifel aufkommen laſſen, daſs der Name des Künſtlers nicht Wiſe, ſondern Vriſe zu leſen iſt. Welcher der zahlreichen holländiſchen Maler des Namens Vriſe oder Vries der Maler des Bildes ſein kann, habe ich nicht ermitteln können. Ein Stillebenmaler G. de Vrise findet ſich nirgends erwähnt, und auch in den neueren Urkundenpublicationen von Oud Holland und vom Archief begegnet uns bisher kein Maler dieſes Namens. Das Oldenburger Bild legt den Wunſch nach einer Bekanntſchaft mit ſeinen Lebensverhältniſſen nahe. Denn wir haben es hier keineswegs mit einem jener faſt zahlloſen handwerksmäſsigen Stilllebenmaler zu thun, mit denen Holland, namentlich in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts, überſchwemmt war: der Künſtler iſt vielmehr ein dem Cornelis de Heem nahe kommender Nachfolger des Jan Davidsz de Heem. Die reiche, aber duftige und helle Färbung, die leichte geiſtreiche Behandlung, verbunden mit einer etwas oberflächlichen Wiedergabe der Natur, laſſen G. de Vriſe als einen aus der früheren Epoche des holländiſchen Stilllebens, aus der Richtung des Aſteyn, van Aſt und des jungen Jan de Heem, hervorgegangenen, muthmaſslich Utrechter Künſtler erkennen. Das Oldenburger Bild wird etwa zwiſchen den Jahren 1640 und 1645 entſtanden ſein.

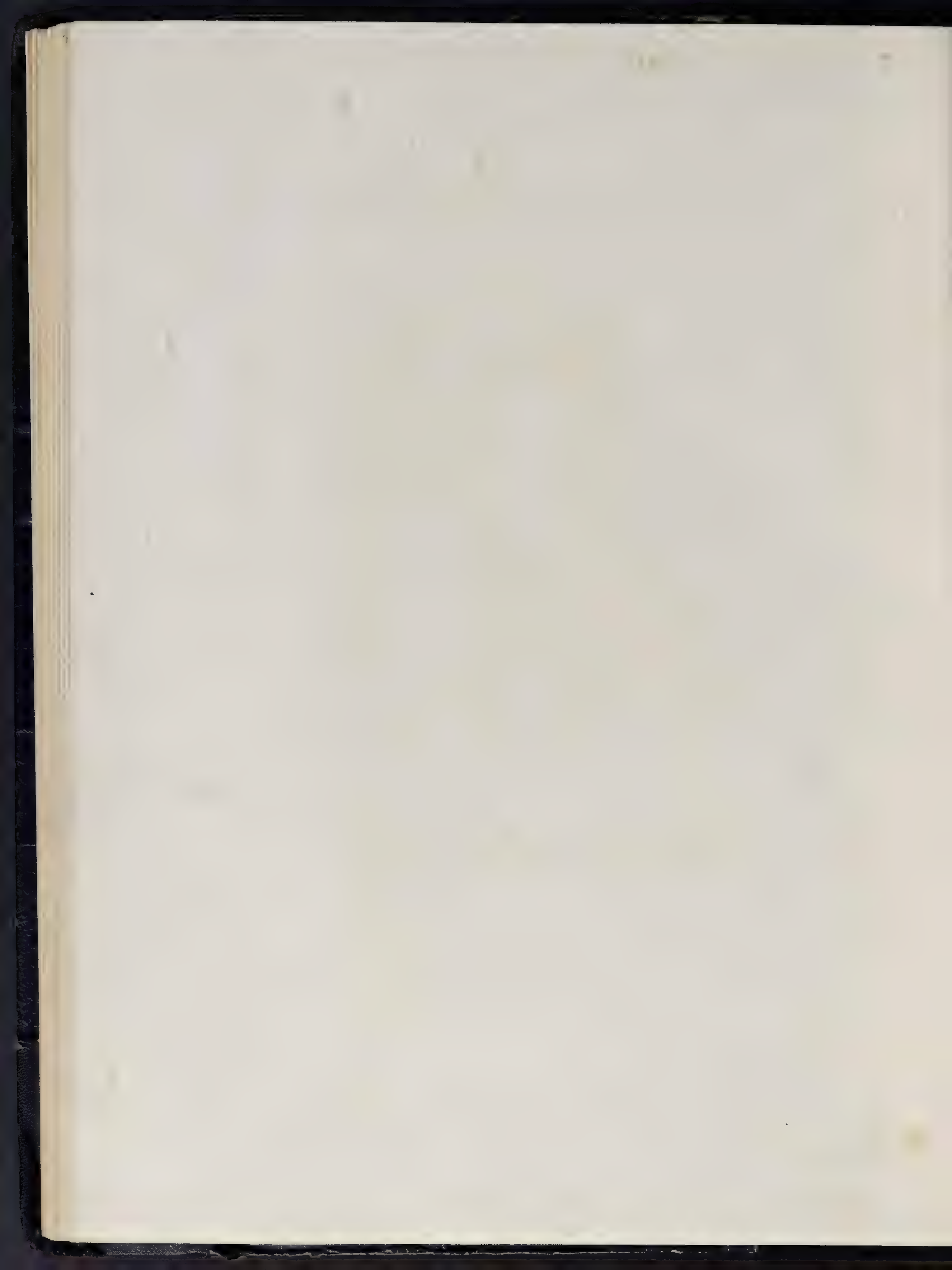
Das „Blumenbild“ von Jan van Huysum (Nr. 230), ein Blumenſtrauſs in einer Glasvaſe, die auf einer ſteinernen Tiſchplatte ſteht, iſt ein echtes, aber keineswegs ausgezeichnetes Bild dieſes Künſtlers. Die flaue, kalte Wirkung der Farbe, der trübe, dunkle Ton ſcheinen darauf hinzuweiſen, daſs das Bild ſtark durch Feuchtigkeit gelitten hat.

Das „Innere eines Bauernhauſes“ von Egbert van der Poel (Nr. 220) gibt ein charakteriſtiſches Beiſpiel jener eigenartigen, wohl am paſſendſten den Stillleben zuzurechnenden Gemälde, die ein maleriſches Durcheinander von Küchen- und Stallgeräthen, Gemüſe, Fleiſch und anderen Beſtandtheilen der Mahlzeit, von Gerümpel und Kehricht aller Art wiedergeben. Egbert van der Poel erſcheint in dieſem Jugendwerke — das Bild trägt die Jahreszahl 1641, der Künſtler malte dasſelbe alſo mit zwanzig Jahren — in beſonders vortheilhafter Weiſe; der kräftige braune Ton iſt noch nicht zu einförmig und farblos, die Behandlung iſt auſserordentlich breit und maleriſch. Ein beinahe rohes Streben auf Wirkung charakteriſirt dagegen ſeine ſpäteren Werke, die meiſt Feuersbrünſte bei Nacht wiedergeben, während ſeine häufigen Darſtellungen des durch die furchtbare Pulverexploſion in Delft am 12. October 1654 zerſtörten Stadttheiles, die ſeinem weit begabteren Landsmann Karel Fabritius das Leben koſtete, wenigſtens theilweiſe noch von feiner maleriſcher Wirkung ſind.

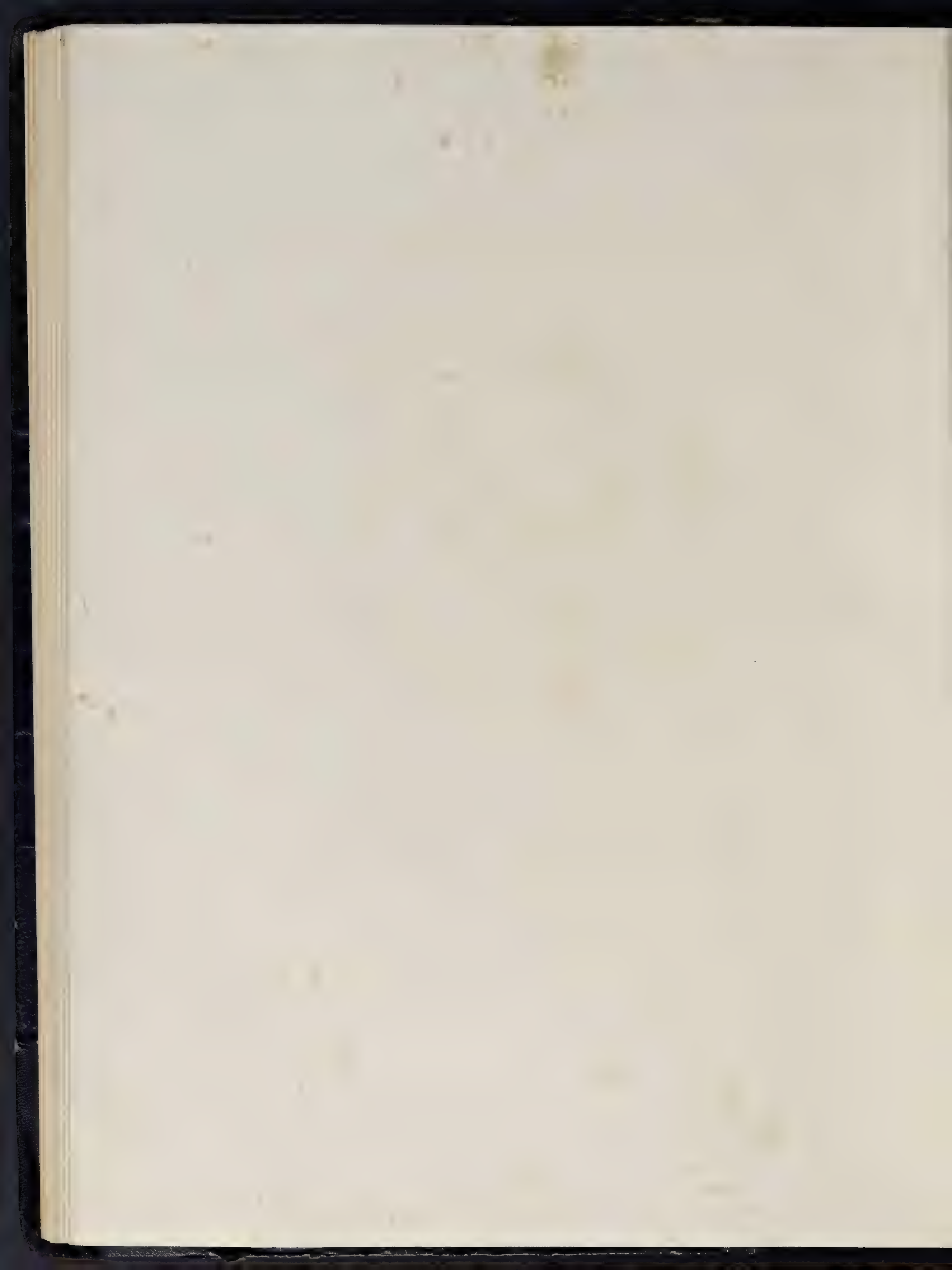




REITERGEFECHT.







GEMÄLDE DER VLÄMISCHEN SCHULE.

I.

Die Renaiffance in den Niederlanden.

DIE ältefte niederländifche Malerfchule, die Brüder van Eyck und ihre Nachfolger, fehlen in der Oldenburger Sammlung bis auf einen unbedeutenden Nachzügler, von dem ein einzelnes kleines Bild in der Galerie vorhanden ift. Diefer von Waagen als Goswin van der Weyden, in der neueften Auflage des Kataloges als Nachfolger des Roger van der Weyden bezeichnete Künftler ift vielmehr ein bisher anonymer Nachfolger des Dirck Bouts, für den L. Scheibler die Bezeichnung: „Meifter der Affumtion" in Vorfchlag gebracht hat, weil feine beiden Hauptwerke, beide in der Galerie zu Brüffel, die Himmelfahrt Mariæ darftellen. Die Nachricht über ein Gemälde diefes Gegenftandes, welches Roger's Enkel Goswin van der Weyden im Jahre 1535 ausführte, hat Waagen verleitet, diefen Künftler für den Maler jener Himmelfahrtsbilder zu halten. Doch tragen diefelben noch deutlich den Charakter des fünfzehnten Jahrhunderts. Das Oldenburger Bild, intereffant durch die feltene Darftellung: „Johannes unterftützt die auf Wolken knieende fchmerzenreiche Maria" (Nr. 91), ift weder nach Umfang noch nach künftlerifchem Werth ein hervorragendes Werk des Künftlers; aber es trägt die charakterifchen Merkmale desfelben in fo ausgefprochener Weife an fich, dafs fchon Waagen es dem Meifter der Affumtion, den er nur aus jenem Mifsverftändnifs mit Goswin van der Weyden zufammenwarf, zugefchrieben hat.

Bei Künftlern wie der „Meifter der Affumtion" erkennt man felbft in ihren beften Werken, dafs die Kraft und die Lebensbedingungen für eine weitere gedeihliche Entwicklung der Eyck'fchen Schule am Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts nicht mehr vorhanden waren. In dem Mafse, in dem fich der Sinn für das liebevolle Eingehen in alle Einzelnheiten der Natur, für eine Kleinmalerei im beften Sinne verlor und ftatt deffen das Bedürfnifs nach gröfserer Auffaffung der Form und Verallgemeinerung mehr und mehr fich geltend machte, mufste der Einflufs der italienifchen Kunft auf die nach Italien gehenden Künftler des Nordens ein wirklich nachhaltiger werden. Als daher, im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts, mehrere Maler von hervorragendem Talent aus den Niederlanden nach Italien gingen, kamen fie völlig verwälfcht und als eifrigfte Vorkämpfer für die wälfche Kunft in die Heimat zurück, in der diefe fremde Kunft fortan als einziges Vorbild, als das Ziel des eigenen Strebens galt. Mit diefer neuen, tiefgreifenden Bewegung pflegt man die Kunft der Renaiffance in den Niederlanden zu beginnen; richtiger wäre fie als die zweite Epoche derfelben zu bezeichnen, da in den Niederlanden die „Wiedergeburt der Kunft" bereits mit den Brüdern van Eyck beginnt und gleich ihren Höhepunkt erreicht.

Die beiden Mittelpunkte italienifcher Kunft, von denen aus zuerft der Einflufs auf die niederländifche Malerei ausgeübt wurde, waren Rom und Mailand; erft um die Mitte des Jahrhunderts beginnt daneben auch Venedig einen nachhaltigen und im Allgemeinen wefentlich glücklicheren Einflufs auf die Kunft des Nordens auszuüben.

Den erften und tiefften Eindruck haben offenbar Leonardo und feine Schüler auf die vom Norden kommenden Künftler ausgeübt, namentlich wenn fie das Glück hatten, Mailand zu berühren. Eine ganze Reihe von Gemälden, die faft alle dem zweiten Jahrzehnt des fechzehnten Jahrhunderts angehören, bekunden diefen Einflufs bis zu einer beinahe knechtifchen Nachahmung oder freiem Copiren

der Gemälde Leonardo's und feiner Schüler, die durch ihre aufserordentliche Ausführung, durch ihr Helldunkel, ihre reichen Farben und die Einfachheit der Compofition der künftlerifchen Anlage der Niederländer verhältnifsmäfsig am nächften ftanden. Eine berühmte Compofition Leonardo's, „Die Knaben Chriftus und Johannes in zärtlicher Umarmung", ift uns nur durch eine Anzahl niederländifcher Copien und Nachahmungen diefer Zeit erhalten. Von einer Madonnencompofition des begabteften, leider noch namenlofen Leonardo-Schülers, welcher die dem Boltraffio zugefchriebene Madonna in der Galerie zu Budapeft malte, kommen verfchiedene niederländifche Copien vor, darunter ein Meifterwerk in der Galerie in Coblenz. In ähnlicher Weife fcheinen einzelne jetzt verfchollene Gemälde des „Meifters der Salome" in der Galerie zu Dresden verfchiedene niederländifche Künftler zu Nachbildungen und Copien angeregt zu haben, wie ja der Meifter der Halbfiguren und zum Theil auch B. van Orley ihre Ausbildung und ihre Motive von folchen Künftlern der Schule Leonardo's erhielten.

Die bekanntefte und am häufigften vorkommende Compofition diefer Art ift ein Madonnenbild, welches in der Regel dem Jan Mabuse, wenn nicht gar dem Leonardo oder einem feiner Schüler zugefchrieben wird. Die Berliner Galerie befitzt eines der beften Exemplare diefer Compofition, von denen im Berliner Privatbefitz (bei Herrn Oscar Heinauer) ein zweites Exemplar fich befindet, während andere in der Pinakothek zu München, bei M. Edouard André in Paris, im Mufeum zu Cöln (fogar zwei, aber fehr geringe Wiederholungen) und an anderen Orten vorkommen. Ein Exemplar, und zwar ein befonders umfangreiches, befitzt auch die Galerie zu Oldenburg, das durch Waagen, wie das Berliner Bild, als ein Werk des Jan Mabufe beftimmt worden ift. Für das Oldenburger Gemälde fcheint mir diefer Name ungerechtfertigt; die Zeichnung, namentlich der Köpfe ift entfchieden zu fchwach, in der Modellirung ift es nicht fein genug für Mabufe. Ich möchte diefelbe, wie auch die beiden Cölner und verfchiedene andere Wiederholungen nicht für Copien nach dem lombardifchen Original, fondern nach einer jener befferen niederländifchen Copien desfelben, vielleicht nach dem Bilde der Berliner Galerie anfprechen. Ob nun aber diefe urfprüngliche Wiederholung (vielleicht auch mehrere derfelben) von der Hand des Jan Mabufe herrührt, fcheint mir mindeftens zweifelhaft. Weder die Färbung noch die Behandlung und die landfchaftliche Ferne find überzeugend im Charakter der zahlreichen beglaubigten Gemälde des Mabufe. Freilich kommt insbefondere die Färbung zum guten Theil auf Rechnung des Originals. Die Zufammenftellung der Farben und die Wahl derfelben, die Kraft des Localtons find namentlich charakteriftifch für Marco d'Oggiono, von dem eine Reihe ähnlicher Madonnenbilder mit Halbfiguren und landfchaftlicher Ferme erhalten find. Ich verweife auf das, was ich über ein Bild diefer Art in der Oldenburger Galerie (Seite 14 und 26) gefagt habe.

Auf den Künftler, der in feinen einzelnen Halbfiguren den Einflufs Leonardo's, fonft aber, wenigftens in feinen fpäteren Bildern, am ftärkften den Einflufs Raffael's zeigt, auf Bernaert van Orley, wird ein Madonnenbild (Nr. 94) zurückgeführt, das Maria in ganzer Figur vor einem Tifche darftellt, das bekleidete Chriftkind an der Bruft. In Auffaffung und Anordnung ift das Bild noch völlig alterthümlich und namentlich von ähnlichen Compofitionen des Jan van Eyck beeinflufst. Nach dem Charakter der Architektur, worin fich fchwerfällige Nachbildungen italienifcher Renaiffanceornamente mit gothifchen Reminifcenzen in eigenthümlicher Weife mifchen, ift das Bild etwa um das Jahr 1510 entftanden. Es müfste alfo ein Jugendwerk des B. van Orley fein, deffen Geburt zwifchen 1488 und 1490 fällt; in der That zeigt das Bild auch den Charakter der früheren Zeit diefes Künftlers.

Neben diefer auf fremder Grundlage weiterbauenden Richtung der niederländifchen Kunft geht eine, wenn auch durch diefe Beftrebungen nicht ganz unbeeinflufste, fo doch wefentlich aus der eigenen



A. Mor, „Bruſtbild eines Calatravaritters".

Kraft und mit nationalen Überlieferungen ſich entwickelnde, weit erfreulichere Richtung nebenher, die in Antwerpen ihren Mittelpunkt in Quinten Maſſys hat, in den nördlichen Niederlanden namentlich durch Lucas van Leyden und Jacob Cornelisz von Amſterdam vertreten iſt. Die Oldenburger Sammlung hat wenigſtens ein Bild dieſer Richtung aufzuweiſen, das Bildniſs des Grafen Ezard I. von Oſtfriesland (Nr. 93), welches dem Lucas van Leyden zugeſchrieben iſt. Graf Ezard, in der Geſchichte ſeines Landes als „der Groſse" bezeichnet, war im Jahre 1462 geboren und ſtarb 1526. Seine Züge in dem Bildniſſe, das uns in der trefflichen Wiedergabe durch Halm vorliegt, laſſen auf einen Mann in der Mitte der Fünfziger ſchlieſsen; das Bild muſs daher um 1520 oder einige Jahre ſpäter entſtanden ſein, könnte alſo danach ſehr wohl von der Hand des Lucas van Leyden herrühren. Aber ich finde hier nicht die charakteriſtiſchen Merkmale der Malweiſe und Färbung dieſes Künſtlers, die ſeine Werke leicht kenntlich machen: ſtatt der hellen dünnflüſſigen Färbung, ſtatt des blonden Tons in den Gemälden des Lucas van Leyden finden wir in dieſem Bildniſſe eine eigenthümlich trockene Pinſelführung, einen impaſtirenden Auftrag der Farbe, einen kühlen graulich-blonden Ton. Damit will ich die Bedeutung des Gemäldes, das die energiſchen Züge des Mannes mit auſserordentlicher Lebendigkeit und einfacher Gröſse wiedergibt, keineswegs beſtreiten. Hatte doch Nordholland damals neben Lucas van Leyden verſchiedene tüchtige Maler, die ihm in mancher Beziehung gewachſen waren; ich nenne nur Jacob Cornelisz und ſeinen jungen Schüler Jan Scorel, der erſt um 1520 Holland verlieſs. Gerade mit der Farbengebung und Behandlung des Jacob Cornelisz hat das Bild die gröſste Ähnlichkeit; auch die Ornamente finden ſich ganz ähnlich auf manchen ſeiner Gemälde, namentlich in dem Altar der Galerie zu Neapel. Auch machen die Beziehungen des Grafen Ezard zu Amſterdam, dem Wohnſitze des Jacob Cornelis, die Anfertigung ſeines Bildniſſes gerade hier am wahrſcheinlichſten.

Unter den übrigen niederländiſchen Gemälden der Sammlung, die noch dem ſechzehnten Jahrhundert angehören, verdienen nur noch ein paar andere Bildniſſe der Erwähnung. Das als ein Werk

des Nicolaes Neufchatel beſtimmte kleine Männerporträt (Nr. 96) erſcheint mir vielmehr das Werk eines Malers in der Art des älteren Pourbus. Der Richtung und Zeit desſelben gehört auch das geringe Bildniſs eines Knaben (Nr. 97), welches die Jahreszahl 1570 trägt. Beiden weſentlich überlegen iſt das hier in einer Nachbildung einer Zeichnung von Raudner vorliegende „Bruſtbild eines Calatravaritters“ (Nr. 100), der in einer alten Aufſchrift auf der Rückſeite ein „Prince de Soreau“ genannt wird; wer dieſer Prince de Soreau iſt, darüber hat auch der Verfaſſer des Katalogs bisher leider keine Auskunft finden können. Die vornehme Haltung, die feinen ariſtokratiſchen Züge, die ſchönen braunen Augen, die reiche farbige Tracht hat der Künſtler mit gröſstem Geſchick wiedergegeben. Die Anſpruchsloſigkeit in der Auffaſſung, die Selbſtverleugnung in der Behandlung, der Schmelz der Farbe und der feine Ton, der im Kopfe leider durch ſcharfes Putzen etwas beeinträchtigt iſt, ſcheinen mir das Bild mehr dem Antonis Mor als dem jüngeren Frans Pourbus nahezuſtellen; auch ſcheint mir das Coſtüm, die ſpaniſche Tracht der Zeit Philipp's II., mehr auf Mor als auf den erſt 1569 geborenen jüngeren Pourbus hinzuweiſen.

In der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts wird in den Niederlanden auch der Grund gelegt zu der Entwicklung des Sittenbildes und der Landſchaftsmalerei. An der Entwicklung der letzteren iſt die Künſtlerfamilie van Valckenborch aus Mecheln beſonders betheiligt. Die Oldenburger Sammlung beſitzt ein charakteriſtiſches und tüchtiges Gemälde des begabteſten Malers dieſer Familie, Lucas van Valckenborch, eine „Anſicht der Stadt Linz an der Donau“ (Nr. 99). In Linz, am Hofe des Erzherzogs Matthias, weilte der Künſtler eine Reihe von Jahren und eine beträchtliche Zahl ſeiner Bilder zeigt daher die maleriſche Umgebung dieſer Stadt. Die reichen intereſſanten Details, die der Künſtler mit Sorgfalt ausführt, ſind glücklich der Geſammtwirkung untergeordnet, die kräftigen Localfarben von einem feinen graulichen Ton beherrſcht. Die kleinen Figuren aus dem alltäglichen Leben, mit denen die Landſchaften regelmäſsig ſtaffirt ſind (in dem Oldenburger Bild ſehen wir unter Anderem den Künſtler ſelbſt beim Zeichnen, und in der Ferne die Familie desſelben), ſind mit groſsem Geſchick gezeichnet und der Landſchaft eingefügt.





Rubens, Nymphen

II.

Rubens und die vlämische Malerei unter Rubens' Einflusse.

DER grofse nationale Auffchwung, den die niederländifche Malerei, namentlich durch Künftler wie Peter Brueghel und Antonis Mor bald nach der Mitte des fechzehnten Jahrhunderts genommen hatte, war kein nachhaltiger. Die Richtung auf das Kleine unterdrückte eine weitere Entwicklung in dem grofsen Stile, der die Landfchaften und die fittenbildlichen Darftellungen des alten Brueghel ausgezeichnet hatte. Eine kleine und meift kleinliche Richtung, der jede Frifche, jede naive Empfindung und meift felbft der malerifche Sinn abgehen, beherrfcht die Malerei in den letzten Jahrzehnten des fechzehnten und im Anfange des fiebzehnten Jahrhunderts und macht fich, felbft als durch Rubens die vlämifche Malerei eine neue, grofsartige und monumentale Entwicklung genommen hatte, noch neben und in derfelben mehr oder weniger ftark geltend.

In befonders manierirter Weife zeigen dies die Gemälde des Bartholomäus Spranger. Die Oldenburger Galerie hat ein kleineres Gemälde, das im Gegenfatz gegen die zahlreichen, unter Spranger's Namen gehenden Nachahmungen und Copien, welche der Ruf diefes gefeierten Hofmalers von Kaifer Rudolph II. hervorgerufen hat, alle Merkmale der Echtheit und Eigenhändigkeit an fich trägt. Man kann fich in der Compofition nichts Affectirteres, in der Bewegung nichts Gefpreizteres, im Ausdruck nichts Gezierteres denken: Amor, ein nackter, fehniger Burfche von etwa fechzehn Jahren, hat fich auf das Fenfterbrett gefchwungen und ift im Begriff, dank feinen Fittigen, an deren Benützung bei

der unangenehmen Körperlichkeit des Amor dem Beſchauer freilich ſtarke Zweifel auſſteigen, in die Lüfte zu entſchweben; aber er hat ſich in Pſyche verrechnet, die den Treuloſen gerade noch beim Fuſse erwiſcht, als er ſeinen Flug in die Lüfte beginnen will. Man brauchte nur wenige Striche im Bilde zu ändern und man hätte die köſtlichſte Parodie des griechiſchen Mythus! Wer über den Inhalt hinwegſehen kann, wird in der Färbung und Behandlung, namentlich aber in den zierlichen, phantaſievollen Ornamenten der Fenſterumrahmung die Spuren entdecken, welche ein, leider in völliger Manier befangenes und erſticktes Künſtlertalent verrathen.

Auch die auſserordentlich zahlreiche Malerfamilie Francken in Antwerpen, die durch vier Generationen in einigen dreiſsig Künſtlern nachweisbar iſt, von denen uns noch etwa ein Dutzend in Gemälden bekannt iſt, zeigt in dieſen ihren Werken faſt durchwegs eine kleinliche und manierirte Kunſtanſchauung und Kunſtübung. Die meiſten dieſer Maler gleichen ſich in ihren kleinen Bildern mit zahlreichen Figürchen, bunter Färbung und dünnem Farbenauftrag ſo ſehr, daſs eine Unterſcheidung ihrer Werke oft groſse Schwierigkeiten bietet — trotz ihrer Bezeichnung auf den Bildern; denn faſt alle uns noch in Werken erhaltenen Künſtler dieſes Namens führen den Vornamen Frans oder Hieronymus.

Die Oldenburger Galerie führt zwei Gemälde unter dem Namen Francken auf, das eine als ein Werk des Hieronymus Francken, das andere als Arbeit von Frans Francken dem Jüngeren.

Dem jüngeren Hieronymus Francken iſt eine „Eſther vor Ahasver“ (Nr. 102) zugeſchrieben. Ich kenne nur ein beglaubigtes Werk dieſes Künſtlers, eine groſse Darſtellung der Vertheidigung des Pons Sublicius durch Horatius Cocles in der Galerie zu Antwerpen; dasſelbe trägt die volle Bezeichnung: *HIERONYMUS. FRANCKEN. INV. ET. FECIT. ANNO. 1620.* Dies Bild zeigt einen nüchternen und in der Färbung ſchweren Künſtler in der Richtung des Otto Venius und ſeines Onkels Ambroſius Francken, deſſen Schüler Hieronymus war. Das kleine Oldenburger Bild hat dagegen ganz den Charakter der verſchiedenen Frans Francken; doch iſt es ſo gering, die kleinen Figuren ſind ſo ſteif, daſs ich es nur für das Werk irgend eines Nachfolgers desſelben zu halten vermag.

Ein echtes und in ſeiner Art gutes Werk des Frans Francken II., des begabteſten unter allen Künſtlern dieſer Familie, iſt der „Apollo, dem die Welt huldigt“ (Nr. 101). Das Bild iſt bezeichnet

· Do · ffranck · IN · f A
A°
1629

Während man früher die Anfangsbuchſtaben *Do.* als Don, Dominus oder ähnlich deutete, nimmt man jetzt faſt übereinſtimmend an, daſs dieſelben vielmehr eine Abkürzung für „Den ouden“ (der Alte) bezeichnen und die Bilder des alten Frans von denen des jungen Frans Francken unterſcheiden ſollten. Dafür ſpricht der Umſtand, daſs mehrere Gemälde voll *„den ouden Frans Francken“* bezeichnet ſind, und daſs gleichzeitig andere Gemälde die Inſchrift *„D. jon. Frans Francken“* (oder ähnlich) tragen. Der Umſtand, daſs ſchon Anfangs des ſiebzehnten Jahrhunderts neben einander ſich zwei Künſtler des Namens Frans Francken „den ouden“ und „den jongen“ zeichnen und daſs dies noch in den Dreiſsiger-Jahren der Fall iſt, hat mit Recht auf die Annahme geführt, daſs dieſe Unterſcheidung in verſchiedenen Generationen gebraucht worden ſei. So lange der im Jahre 1542 geborene Maler Namens Frans Francken

lebte — fo nimmt man an — zeichnete fein gleichnamiger Sohn feine Bilder als „der Junge" und gleichzeitig der Vater die feinen „der Alte". Im Jahre 1616 ftarb der ältefte Frans, aber fchon 1607 war ein Enkel von ihm auf denfelben Namen getauft, welcher Schüler feines Onkels Frans wurde. Als nun diefer jüngfte Frans als Künftler aufzutreten begann, zeichnete er feine Bilder als „der Junge" und der Onkel die feinigen als „der Alte". Einige wenige Daten, welche gegen diefe Annahme zu fprechen fcheinen, werden fehr wahrfcheinlich falfch gelefen fein.

Dem jüngeren Frans Francken fteht Hans Jordaens, der dritte diefes Namens unter den Antwerpener Malern in der bunten Färbung feiner Bilder, in der Überhäufung mit Figuren und der oberflächlichen Durchführung derfelben fehr nahe. In feinen Motiven ift er wohl einer der einförmigften Künftler. Sein Lieblingsmotiv ift der Durchgang der Juden durch's rothe Meer, das er nicht müde wird zu wiederholen. Die Berliner Galerie befitzt zwei derfelben, ein drittes befindet fich in der Galerie zu Antwerpen, andere in den Galerien von Petersburg, Hamptoncourt, Turin, vom Haag u. f. f., verfchiedene auch im Privatbefitz. Auch die Oldenburger Sammlung hat ein Exemplar diefer Compofition aufzuweifen, eines der beften unter den mir bekannten Werken des Meifters. Der helle blonde Ton, die fette Färbung, die leichte malerifche Behandlung laffen Bilder diefer Art erfreulicher erfcheinen, als die meiften fonft fo ähnlichen Gemälde der Francken.

Dem trefflichen Werke über die Antwerpener Malerfchule von J. van den Branden verdanken wir die Daten über die Lebensverhältniffe des Künftlers, der bisher mit ein paar älteren gleichnamigen Künftlern Antwerpens verwechfelt zu werden pflegte. Der jüngere Hans Jordaens wurde um das Jahr 1595 in Antwerpen geboren, trat hier 1620 in die Gilde und ftarb Ende des Jahres 1643. Dafs er wirklich der Maler des hier erwähnten Bildes ift, geht aus dem Umftande hervor, dafs gleich nach feinem Tode in einer Urkunde ein „Rothes Meer" als ein Werk des „eben verftorbenen" Hans Jordaens erwähnt wird.

Neben folchen Künftlern, unter einer Schar von Zwergen und Krüppeln, hebt fich die Figur des Peter Paul Rubens in riefenhafter Gröfse ab. Rubens' Auftreten in der vlämifchen Kunft ift nicht unvorbereitet, aber feine Vorgänger, auf deren Schultern er fteht, treten doch fo fehr an Bedeutung hinter ihm zurück, feine Zeitgenoffen und felbft feine Nachfolger find ihm an Talent fo untergeordnet, dafs feine Geftalt überall fichtbar im Mittelpunkt der ganzen Entwicklung der vlämifchen Malerei dafteht. Eine Sammlung wie die Oldenburger kann einen Künftler von der Mannigfaltigkeit und Fruchtbarkeit des Rubens unmöglich in den verfchiedenen Richtungen und den verfchiedenen Phafen feiner Thätigkeit vertreten haben. Diefelbe kann fich aber doch rühmen, vier echte und eigenhändige Gemälde von feiner Hand zu befitzen; diefe gehören fämmtlich der Zeit bald nach feiner Rückkehr aus Italien an.

Für das frühefte diefer Gemälde halte ich den „Prometheus" (Nr. 106), der im Katalog nur als „fpäte Wiederholung" bezeichnet ift. Die Angabe, dafs „das urfprüngliche Gemälde in England verbrannte", beruht wohl auf einer nur theilweife richtigen Überlieferung: das Bild, das Tifchbein 1804 vom Lord Bute erwarb, zeigt nämlich Spuren von Brandfchaden; es ift alfo fchon danach wahrfcheinlich das im Brande befchädigte Original, das der englifche Befitzer als anfcheinend werthlos abgab. Damit ftimmt die Malerei überein, die keineswegs die Hand eines fpäteren Copiften, fondern in der Figur des Prometheus die des Rubens, im Adler die Hand feines Freundes Frans Snyders erkennen läfst. Freilich hat das Bild, in Folge des Brandes, eine ftarke Reftauration über fich ergehen laffen müffen; die Farben find durch fcharfes Putzen zu kalt und durch Übermalungen, namentlich in den Schatten, zu fchwer und hart. Aber es ift noch genug erhalten, um daran den Meifter felbft zu erkennen. Die noch beinahe akademifche Auffaffung der coloffalen Formen und der übertriebenen Muskeln, die kalten,

grauen und bläulichen Schatten und die rothen Reflexe ſind charakteriſtiſche Merkmale für die Zeit nach der Rückkehr aus Italien. Das Bild ſteht darin dem wohl ſchon um ein paar Jahre jüngeren heiligen Sebaſtian in der Galerie zu Berlin beſonders nahe, mit dem es ſchon zu Rubens' Zeit zuſammen genannt wird, und zwar von niemand Geringerem als Rubens ſelbſt. In den Verhandlungen mit Dudley-Carleton über den Austauſch einer Reihe ſeiner eigenen Gemälde gegen eine Sammlung antiker Marmorbildwerke im Beſitze jenes engliſchen Geſandten im Haag nennt Rubens in einem Briefe vom 28. April 1618 unter den Bildern, die er als Tauſchobject vorſchlägt, auſser dem eben erwähnten Sebaſtian noch „un Prometheo legato sopra il monte Caucaso con una aquila che li becca il fegato. Originale di mia mano e l'aquila fatta dal Snyders. Altezza 6 piedi, larghezza 8 piedi.“ Damit ſtimmt die Compoſition des Oldenburger Bildes, ſtimmt auch die Gröſse desſelben; die Maſse gibt der Katalog auf 1·98 Meter in der Höhe und 2·42 Meter in der Breite an. Rubens ſchätzt ſein Bild auf 800 Gulden, während er den Sebaſtian nur mit 300 Gulden in Anrechnung bringt. Der vorzüglich gemalte Adler läſst deutlich die Hand des Snyders erkennen, den ja auch Rubens ausdrücklich als den Maler des Adlers in jenem Bilde bezeichnet. Auch die ſorgfältige Ausführung des Vogels beweiſt, daſs derſelbe eine verhältniſsmäſsig frühe Arbeit Snyders iſt.

Eine dieſer Compoſition ſehr verwandte Darſtellung desſelben Motivs, die ſich im Privatbeſitz zu Antwerpen befindet, iſt ein Hochbild, kann alſo keinesfalls das von Rubens erwähnte Gemälde ſein.

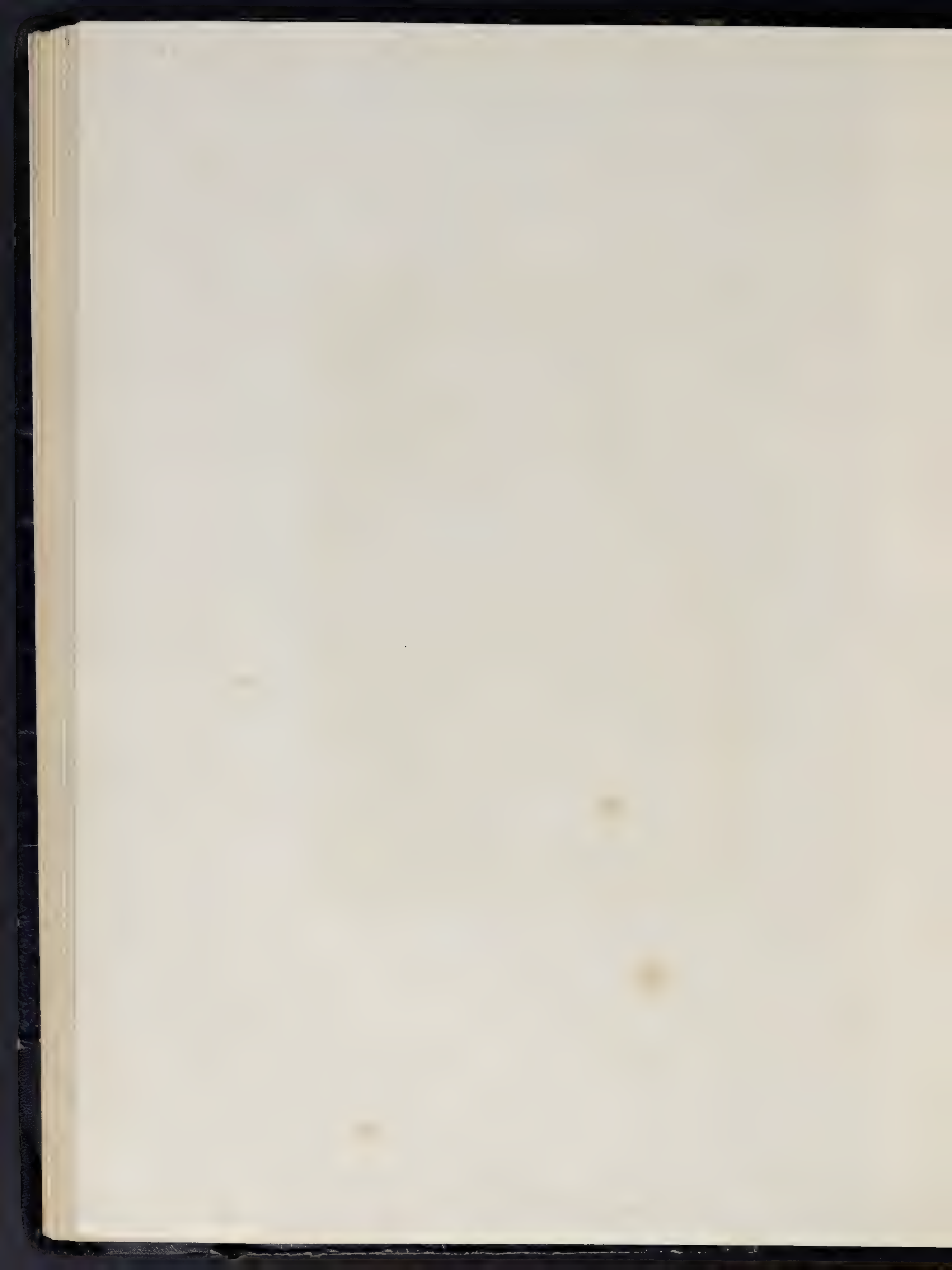
Der „Prometheus“ wird im Jahre 1611 oder 1612 entſtanden ſein. Wenige Jahre ſpäter fällt die Entſtehung eines anderen Gemäldes von Rubens in der Oldenburger Galerie, der „Männliche Kopf“ (Nr. 108): das Bruſtbild eines Mannes mit langem Bart, Pelz und mit goldener Kette auf der Bruſt. Stellung, Typus und Ausdruck laſſen auf eine Studie zur Anbetung der Könige ſchlieſsen, ob zu einem noch erhaltenen Bilde dieſer ſo häufig vom Künſtler wiederholten Compoſition vermochte ich in der Galerie, ohne Nachbildungen von dem Bilde zur Hand zu haben, nicht zu unterſcheiden. Der Kopf iſt mit meiſterhafter Sicherheit in fetter Farbe prima hingeſetzt, die Wirkung der reichen Farbe iſt eine beſonders günſtige, die Zeichnung des Ohres von auffallender Schönheit. Nach Färbung und Behandlung hat Rubens dieſe Studie etwa im Jahre 1615 gemalt.

Gleichzeitig entſtand auch das Hauptwerk des Rubens in der Oldenburger Sammlung, „Der heilige Franciscus“ (Nr. 109), welcher 1867 in Paris auf der Verſteigerung der Galerie Pommersfelden erworben wurde. Die Radirung von Eilers gibt ein charakteriſtiſches Bild dieſer Compoſition. Unter den Darſtellungen mit dem heiligen Franz von Aſſiſi, welchen Rubens beſonders häufig gemalt hat, berührt gerade dieſe durch ihre Auffaſſung beſonders ſympathiſch. Der Heilige, eine einfache Mönchsfigur von ſtark ſinnlichen Zügen, verräth in den eingefallenen Augen, in dem matten Blick Reue und Buſse, das ehrliche Ringen nach Abtötung des Fleiſches. Obgleich nur eine arrangirte Studie, iſt dieſelbe doch von voller Bildwirkung. Auf dunkel grau-blauem Abendhimmel hebt ſich die Geſtalt des Heiligen leuchtend und farbig ab. Das Incarnat iſt von tiefem Ton, aber ein wahres Bouquet von Farben; und dem härenen Rock hat der Künſtler, um die eintönige Wirkung des grau-braunen Stoffes aufzuheben, einen tiefblauen Flecken aufgeſetzt. Die ſchmadderige Behandlung der Farbe, die ſichere Breite, mit der die Formen hingeſetzt ſind, und der warme Ton geben dem Bilde eine auſserordentlich maleriſche Erſcheinung.

Die einzige gröſsere Compoſition von Rubens in der Oldenburger Sammlung bietet ein Bild von geringerem Umfange: „Nymphen und Satyrn bei der Obſternte“ (Nr. 111). Am Waldesrande hat ſich das ausgelaſſene Völkchen verſammelt; die Einen füllen die reifen Früchte, welche die Anderen von den Bäumen abnehmen, in Körbe und Fruchthörner; Putten beladen eine Ziege mit der Laſt und Tiger ſchleichen ſich heran, um von den Früchten zu naſchen: ein Bild ausgelaſſener ſinnlicher Luſt, und



DER HL. FRANCISCUS IM GEBET.



doch harmlos und naiv. Zahlreiche Gemälde des Künftlers mit ähnlichen Motiven find bekannt. Wenn man diefelben auf die Zeit ihrer Entftehung prüft, fo wird fich weitaus die gröfste Zahl derfelben in zwei Gruppen fcheiden laffen, von denen die eine Hälfte in die frühere Zeit, wenige Jahre nach der Rückkehr aus Italien, die andere gröfsere Hälfte in die letzten acht oder zehn Jahre feines Lebens gehören. Die erfteren find alfo in den erften Jahren feiner Ehe mit Elifabeth Brant, die letzteren nach feiner zweiten Heirat mit Helene Fourment entftanden. Es ift dies gewifs keine zufällige Erfcheinung im Leben von Rubens: beobachten wir doch auch bei einer Reihe anderer grofser Künftler, deren Leben uns genau genug bekannt ift, dafs mit einer ftarken Leidenfchaft für eine Frau, mit einer glücklichen Verbindung auch in ihren Werken ein mehr oder weniger finnlicher Zug hervortritt. Und wahrlich nicht zum Schaden für die Kunft oder Moral! Die Kraft und Frifche der Empfindung packt den Befchauer mit überzeugender Lebendigkeit; die eigene Leidenfchaft tritt in den Gemälden der Künftler geklärt und geadelt zur Erfcheinung, am meiften bei den grofsen Malern nördlich der Alpen, die in dem Glück der Ehe die höchfte Befriedigung ihrer Leidenfchaft finden. Bei Rembrandt, der das Gemüthsleben fo tief ergriffen hat wie kein zweiter Maler, begegnen uns in den Jahren nach feiner Heirat mit Saskia Uilenborch Bilder von fo beraufchend finnlicher Wirkung wie die fogenannte Danaë der Eremitage; und etwa zwanzig Jahre fpäter, als er zu Hendrickje Jaghers in Beziehung trat, malte er die „Badende" in der National Gallery zu London, die „Bathfeba" der Salle Lacaze und andere Bilder von ähnlicher einfchmeichelnder Wirkung des nackten weiblichen Körpers. Bei Rubens, deffen ganze Kunft durch einen Zug äufserlicher Sinnlichkeit charakterifirt wird, mufste diefe Erfcheinung in doppelter Stärke, wenn auch in ganz anderer Form zu Tage treten. In der That find feine Bacchanale, feine Liebesfcenen der antiken Mythe und ähnliche Motive, die das finnliche Leben mit naiver Derbheit und Kraft und doch meift ohne Lüfternheit zur Anfchauung bringen, theils in den erften Jahren nach feiner Verheiratung mit Ifabella Brant, theils erft um zwanzig Jahre fpäter, nach feiner Vermälung mit Helena Fourment entftanden.

Das kleine Oldenburger Bild gehört der erften diefer beiden Gruppen an; es ift um das Jahr 1615 entftanden. Bei der Flüchtigkeit und Breite der Ausführung hat es der Künftler mit der Reinheit der Formen und der Richtigkeit der Zeichnung nicht immer fehr genau genommen; dafür entfchädigen die Frifche der Empfindung, die Lebenskraft, die Tiefe und Leuchtkraft der reichen Farben, die Wahrheit in der Wiedergabe der Fleifchfarbe, bei welcher der Wechfel von rothen Reflexen mit grauen und blauen Schatten und gelben Lichtern für die Zeit der Entftehung des Bildes befonders charakteriftifch ift.

Das Bild befand fich bis vor ein paar Jahrzehnten in einer kleinen Sammlung (Meyer) in Minden, kam dann in die Hand von Bartels, der fpäter mit feiner Sammlung von Minden nach Berlin überfiedelte, und mit einer Auswahl aus diefer Sammlung wurde dasfelbe 1869 für die Oldenburger Galerie erworben.

Zu den intereffanteften Bildern der Sammlung pflegt man den „Tanz der Hirten und Hirtinnen" (Nr. 107) zu rechnen, eine ganz flüchtig auf hellem Grunde angelegte Compofition, welche in verfchiedenen alten Infchriften auf der Rückfeite als ein eigenhändiges Werk des Rubens hingeftellt wird. Der eine Zettel befagt: „M. l'Ambassadeur Rubens m'a fait le plaisier de faire cela dans une demi heure dans ma présence." Eine holländifche Infchrift erläutert dies dahin: „Dat heft de Konigin van Frankryck Maria de Medicis selvest geschreven om dat deze Stuck zoo hoog geestimeert, heft kost 117 fl." Das Bildchen befand fich fchon im Jahre 1785 im Befitz des Herzogs von Oldenburg. Trotz diefer wohl auf den Anfang des vorigen Jahrhunderts zurückgehenden Auffchriften ift mir die Urheberfchaft von Rubens keineswegs völlig überzeugend: es fehlt der Compofition die Frifche, der Zeichnung

die Sicherheit und Energie, der Färbung der coloriftifche Reiz, welche gerade ähnlichen flüchtigen Entwürfen des grofsen Meifters in befonders hohem Mafse eigenthümlich find. Die flaue, einförmige Färbung, die magere Zeichnung, die zahme Behandlung legen es nahe, an die Arbeit eines Schülers wie Diepenbeeck zu denken, der vielleicht ein Original von Rubens copirte.

Ein zweites Bild, das zu der Maria de' Medici in Beziehung fteht, das Bildnifs derfelben (Nr. 110), ift eine geringe Copie aus dem grofsen Bilde des Louvre. Ähnliches gilt von dem „Studienkopf einer alten Frau" (Nr. 102), der auch im Katalog nur als „Schule des Rubens" bezeichnet wird. Es ift der bekannte Kopf, den Rubens in den erften Jahren nach der Rückkehr aus Italien faft regelmäfsig als Modell für feine alten Frauen benützt; fo bei der „Alten mit dem Kohlenfeuer" in Dresden, bei der alten Dienerin in den „Töchtern des Cecrops" in der Galerie Liechtenftein zu Wien u. f. f. Ein anderes Schulbild, die dem Abraham van Diepenbeeck zugefchriebene Madonna, ift fo gering, dafs ein Meifter dafür überhaupt nicht in Betracht kommt. Die „Heilige Familie im Garten" (Nr. 113), welche unter der gleichen Bezeichnung geht, ift eine Copie nach H. van Balen und Jan Brueghel; das Bild wurde als ein echtes Gemälde von Balen im Jahre 1810 angekauft.

Mit der Sammlung Tifchbein wurde auch ein Original des Jan Brueghel erworben, „Chriftus erfcheint der Magdalena im Garten" (Nr. 115), ein befonders freies und grofs gehaltenes Werk des Künftlers, etwa vom Jahre 1615. Die fchöne Landfchaft hat durch die tiefe Abendftimmung einen befonders eigenartigen Reiz, und der Blumenflor vorn im Garten zeigt die ganze Meifterfchaft, welcher der Künftler feinen Beinamen (Blumen-Brueghel) verdankt. Die beiden Figuren find ganz flüchtig und decorativ als Staffage in die Landfchaft gefetzt; ihre Zeichnung ift theilweife fehr verfehlt, aber die Bewegung doch fo gut, die Behandlung fo frei, dafs ich die Angabe, fie feien von Rubens gemalt, nicht unbedingt verwerfen möchte. Rubens hat gerade um das Jahr 1615 ziemlich häufig die Landfchaften feines älteren Freundes mit kleinen Figuren ftaffirt.

Brueghel's Schüler, der Jefuit Daniel Seghers, hat mehrere gute Gemälde in der Oldenburger Sammlung aufzuweifen, fämmtlich Erwerbungen aus neuerer Zeit. Die beiden gröfseren (116 *a* und *b*) find Gegenftücke und ftellen — wie die Mehrzahl feiner Bilder — Blumenkränze dar, die um ein graues Steinrelief gelegt find. Sie find auf Kupfer gemalt, wodurch die Färbung einen ftörend kalten Ton bekommen hat und die feineren Details der Zeichnung zum Theil durch Veränderung der Farben verloren gegangen find. Auch in der Compofition find diefe Bilder, durch die zerftreute Wirkung, nicht fo vorzüglich als die „Blumenguirlande" (Nr. 116), ein Meifterwerk des Seghers. Das volle, prächtige Blumengewinde ift von kräftiger Farbe und doch klar, zart und hell, die Wirkung noch von der urfprünglichen Frifche. In der Durchführung der einzelnen Blumen und Blätter, in der Meifterfchaft ihrer Zeichnung und Feinheit der Färbung wetteifert hier der Künftler mit Jan de Heem.

Dem Antoni van Dyck ift im Katalog nur Ein Bild ohne Rückhalt zugefprochen, zwei andere werden als fraglich bezeichnet. Gerade das als zweifellos angegebene Gemälde, das „Bildnifs eines Rathsherrn von Antwerpen" in ganzer Figur (Nr. 117), hat am wenigften Anfpruch darauf; wer das herrliche Original in der Galerie zu Caffel in der Erinnerung hat, wird in diefem Bilde nur die Hand eines mäfsigen Copiften erkennen. Auch ein 1874 erworbenes grofses „männliches Bildnifs" (Nr. 117 *a*, mit Recht als fraglich angegeben) kann fchon defshalb unmöglich auf van Dyck zurückgehen, weil das Coftüm die Entftehung diefes Bildes mit Sicherheit erft um etwa dreifsig bis vierzig Jahre nach

dem Tode des Antoni van Dyck datiren läfst. Der Maler fcheint mir ein Holländer; vielleicht Jan de Baen, der Hofmaler König Wilhelm's III. von England.

Wie diefes Bildnifs, fo ift auch eine Halbfigur der „büfsenden Magdalena“ (Nr. 118) im Katalog als fraglich bezeichnet. Diefes letztere, eine flüchtig untermalte Studie, trägt aber, wie ich glaube, alle Merkmale eines echten Jugendwerkes des Antoni van Dyck. Namentlich ftimmt es mit dem bezeichneten Bacchanal der Dresdener Galerie überein, welches wir als das frühefte erhaltene Werk des Künftlers betrachten dürfen. Die helle graue Farbe, der trockene Farbenauftrag, der kühle Ton, die mageren gefpreizten Finger finden fich hier wie dort und find theilweife auch für die zahlreichen anderen Gemälde charakteriftifch, welche in den erften Jahren nach feiner Aufnahme in die Gilde zu Antwerpen 1618 entftanden.

Von dem einzigen mit entfchiedener Eigenartigkeit neben Rubens auftretenden Gefchichtsmaler Antwerpens, von Jacob Jordaens, hat die Oldenburger Galerie drei echte Gemälde aufzuweifen; aber keines derfelben gehört zu den guten Werken des Meifters. Befonders widerwärtig in den Formen und unangenehm in den Farben erfcheint der Künftler in einem Bilde mit kleinen Figuren, „Diana im Bade“ (Nr. 125). Wenn Rubens von mancher Seite wegen feiner „vlämifchen“ Formen angeklagt wird, fo genügt ein Blick auf ein folches Gemälde des Jacob Jordaens mit nackten Figuren, um Rubens in feiner Formenauffaffung neben Jordaens beinahe als klaffifchen Idealiften erfcheinen zu laffen. Solche Geftalten find erträglich und felbft ergötzlich, wo Jordaens fie bekleidet vorführt, wo er Bilder aus dem Volke gibt, die er mit feinem derben Humor zu würzen verfteht; aber in Motiven idealen Inhalts wirken diefelben geradezu abfchreckend oder komifch. Das kleine Oldenburger Bild erfcheint noch befonders unangenehm, da zu den fchlampigen, fetten Formen eine empfindlich ftörende rofa Fleifchfarbe mit ftarken blauen und rothen Tönen hinzutritt. Die Galerien von Dresden und Braunfchweig befitzen ein paar ähnliche kleine Bilder, welche diefelbe unmalerifche Wirkung haben.

Ein zweites, grofses Gemälde der Oldenburger Sammlung zeigt den „Heiligen Hieronymus“, der im Lefen vertieft vor feiner Grotte fitzt (Nr. 126). Die Compofition ift offenbar beeinflufst durch das fchöne frühe Gemälde des gleichen Motivs von Rubens in der Dresdener Galerie. Aber Jordaens bleibt hier weit hinter feinem Vorbilde zurück. Auch das dritte und gröfste Gemälde, die „Wunder des heiligen Dominicus“ darftellend (Nr. 126), ift von unerfreulicher Wirkung, wozu freilich die fchlechte Erhaltung des Bildes wefentlich mit beiträgt. Auch hier ftört die Übertreibung in Formen, Bewegung und Farbe den Ernft und die religiöfe Stimmung, welche durch den Gegenftand geboten find.

Im entfchiedenen Gegenfatze zu Jordaens fteht ein anderer Antwerpener Künftler, der fich gleichfalls dem Einfluffe von Rubens nicht entziehen konnte, Cornelis de Vos. Jordaens ift durch die Lebendigkeit der Auffaffung, die überzeugende Lebenswahrheit feiner Geftalten ausgezeichnet, wenn auch ihr ausgefprochen derber vlämifcher Charakter manchen Motiven widerftrebt; Cornelis de Vos ift dagegen in feinen Compofitionen von einer Einfachheit der Auffaffung und Anordnung, die akademifch und nüchtern wirkt, und ift dabei in feiner Färbung meift ohne befonderen malerifchen Reiz. Ein charakteriftifches Beifpiel dafür ift die „Cleopatra vor Antonius“ der Oldenburger Galerie (Nr. 121), ein grofses figurenreiches Paradebild, das wie ein Bilderbogen wirkt. Ganz anders feine Bildniffe, in denen er zuweilen dem Rubens und A. van Dyck, in deffen früheren Werken nahekommt; namentlich in feinen Frauenbildern, von denen verfchiedene durch den hellen zarten Teint, die blonde Fleifchfarbe, die eigenthümlich züchtige zurückhaltende Auffaffung, den Zauber echter Weiblichkeit in befonderem Mafse ausüben und dabei durch ihre fleifsige Behandlung, ihre leuchtende emailartige Färbung von

feiner malerifcher Wirkung find. Die Oldenburger Galerie hat ein Werk diefer Art, das „Bildnifs einer hübfchen jungen Frau“ (Nr. 120), 1867 auf der Verfteigerung der Galerie Pommersfelden erworben, das jenen Reiz wenigftens theilweife befitzt. Es ift den früheften Frauenbildniffen des A. van Dyck nahe verwandt, ohne denfelben freilich gleichzukommen.

Rubens' intimen Freund, den Thiermaler Frans Snyders, haben wir fchon als Mitarbeiter desfelben in dem Prometheus-Bilde kennen gelernt. Ein umfangreiches Gemälde, welches die Oldenburger Galerie aufserdem von ihm befitzt, gehört gleichfalls der früheren Zeit von Snyders' Thätigkeit an: das grofse „Stillleben“, welches die Bezeichnung *F. SNYDERS FECIT. 1614. ANTVERPIAE* trägt. Auf einer Tifchplatte mit rother Tuchdecke liegen allerhand todte Vögel mit prächtigem Gefieder: ein Schwan, ein Pfau, ein Adler und kleine Singvögel; daneben ein lebendiges Hühnerpaar, eine kupferne Wanne mit Artifchocken und ein Korb mit Trauben. Die Anordnung ift allerdings eine zufällige und theilweife nüchterne, auch hat der graue Grund etwas Einförmiges; dafür entfchädigen aber die treffliche Zeichnung und meifterhafte Behandlung des Stofflichen, der Ernft in der Auffaffung und Behandlung, der feine kühle Ton der aufserordentlich wahren Färbung.

Die Galerie befitzt noch ein anderes echtes und gutes Gemälde des Frans Snyders, das irrthümlich als ein Werk des A. van Nieulant bezeichnet ift, das „Vogelconcert“ (Nr. 123). Die Erfindung und Compofition, die Vertheilung der Rollen unter die einzelnen Vögel, die reiche Färbung und Art der Behandlung, felbft der landfchaftliche Grund find durchaus bezeichnend für Snyders, der wohl ein Dutzend ganz ähnlicher uns bekannter Bilder diefes Motivs gemalt hat. Der etwas abweichende Ton und die dünne decorative Behandlung fcheinen mir darin ihren Grund zu haben, dafs das Bild nur eine Untermalung ift. Im Tifchbein'fchen Nachlafs, aus dem dasfelbe 1838 erworben wurde, führte das Bild noch den Namen von Snyders.

Dem Wallerant Vaillant, der feinen Ruf namentlich feinen Schwarzkunftblättern verdankt, fchreibt der Katalog ein „Männliches Bruftbild“ zu, welches im Jahre 1859 aus der Sammlung Löhr erworben wurde (Nr. 127); ein fchon durch den intereffanten Kopf und das reiche Coftüm befonders anziehendes Bild. Die Lebensverhältniffe diefes Künftlers waren, foweit derfelbe im Auslande, namentlich am kaiferlichen Hofe und am Hofe von Paris befchäftigt war, fchon früher bekannt; auch erweifen fich die Daten feiner Lebenszeit, wie fie die älteren Biographen angeben, durch die neue Urkundenforfchung als richtig. Dagegen hat diefelbe für feine Heimat von den bisherigen Angaben abweichende Refultate ergeben. Wallerant Vaillant wurde im Jahre 1623 geboren; aber nicht in Lille, fondern in Rijffel. Nachdem er feine Lehrzeit unter Erasmus Quellinus durchgemacht hatte, liefs er fich in Holland nieder: 1647 wurde er zu Middelburg in die Lucasgilde aufgenommen. Schon um 1670 fcheint er nach Amfterdam übergefiedelt zu fein, wo er feine Hauptthätigkeit als Bildnifsmaler entfaltet hat und im Alter von kaum vierundvierzig Jahren ftarb; am 2. September 1677 wurde er in Amfterdam begraben.

Einige wenige Sittenbilder vlämifcher Meifter find ohne Bedeutung. Dem David Teniers find zwei Gemälde zugefchrieben; aber beide, meines Erachtens, mit Unrecht. Das „Bauernfeft vor dem Wirthshaus“ (Nr. 131), deffen Namensauffchrift und Datum fich bei näherer Prüfung als Fälfchung herausftellen, ift eine geringe Copie eines fpäteren Nachahmers von David Teniers. Das zweite, gröfsere Gemälde, das „Innere einer Bauernfchenke“ (Nr. 130) ift allerdings aus der Zeit des Künftlers und fteht demfelben ganz nahe; es fcheint mir jedoch nicht die Hand des David, fondern feines jüngeren, ganz von ihm abhängigen unbedeutenden Bruders Abraham Teniers zu tragen. Für ihn find der helle blonde Ton, die nüchterne Färbung, die flüchtige Zeichnung und Behandlung befonders charakteriftifch.

Die Infchrift *D. TENIERS* ift zwar eine Fälfchung, nicht aber die Jahreszahl 1649; das Bild müfste alfo eine frühe Arbeit des Abraham Teniers fein, der 1629 geboren wurde. Seine Werke werden, wenn der Künftler überhaupt erwähnt wird, für aufserordentlich felten ausgegeben. Dies ift aber keineswegs der Fall. Echt bezeichnete Gemälde befinden fich in gröfserer Zahl namentlich in der Galerie in Mannheim, aufserdem auch in der Galerie des Prado zu Madrid, in der ftädtifchen Galerie in Genua, in verfchiedenen Privatfammlungen in Wien, in Schweden u. f. f. Wenn man den Charakter des Künftlers auf diefen voll bezeichneten Gemälden fich eingeprägt hat, wird man unfchwer auch aus manchen feinem berühmten Bruder zugefchriebenen und meift auch mit deffen Namen oder Monogramm bezeichneten Gemälden die Hand diefes nüchternen Nachahmers herauserkennen.

Eine alte Nachahmung nach David Teniers ift auch das unter dem Namen Apshoven aufgeführte Bild (Nr. 139), das durch die ftarke Betonung der Gerätfchaften im Vordergrunde faft mehr als Still-



Cornelis Huysmans, „Abendlandschaft.“

leben wie als Sittenbild erfcheint. Färbung und Behandlung find auch hier am meiften dem Abraham Teniers verwandt, haben dagegen mit der Art des F. Apshoven nichts gemein.

Diefen Bildern überlegen ift ein gröfseres Bild von Egidius Tilborch, die „Gefellfchaft unter der Laube“ (Nr. 132), eine Erwerbung der neueren Zeit (1875). Die Figuren diefes Bildes haben einen ausgefprochen porträtartigen Charakter; die Färbung ift tief, aber klar und leuchtend.

Die wenigen Landfchaften der vlämifchen Schule, wie eine grofse, gar zu decorative Gebirgslandfchaft des Jodocus Momper (Nr. 105) und einige geringe Landfchaften mit Staffage von Pieter van Bloemen (Nr. 134 bis 136) und J. Frans van Bloemen, werden fehr in den Schatten geftellt durch eine Abendlandfchaft von Cornelis Huysmans, die hier in einer Hochätzung nach R. Raudner's Zeichnung wiedergegeben ift. Huysmans ift einer der wenigen niederländifchen Künftler, die ihre Landfchaften in dem grofsen Stile der Poufsin zu componiren verftanden. Die Bergzüge, die Baumgruppen, die Wolkenmaffen bauen fich in grofsen, klar vertheilten und gefchickt verkürzten Maffen

auf und geben ein reiches und intereſſantes Bild der italieniſchen Mittelgebirge. Der Anordnung entſprechen die Vertheilung der Farbenmaſſen und die Gegenſätze der Wälder mit ihren tiefen Schatten zu den hell beſchienenen Wolken, welche im Vordergrunde ſich in einem ſtillen Waſſer ſpiegeln oder in einem grell beleuchteten Sandhügel ihr Gegengewicht haben. Auch das Oldenburger Bild iſt ausgezeichnet durch ſeine ſchöne und reiche Compoſition, die feine Perſpective, die energiſche Lichtwirkung, die kräftige und tiefe Färbung, die Klarheit der (ſonſt leicht nachgedunkelten) Schatten und die maleriſche Behandlung. Der Künſtler ſteht in ſolchen Bildern ſeinem etwas älteren Landsmann François Millet noch nahe.





L. Cranach „Bergpredigt".

GEMÄLDE DER ÄLTEREN DEUTSCHEN SCHULE.

VON Meiftern der altdeutfchen Schule hat die Oldenburger Sammlung nur etwa ein Dutzend aufzuweifen. Darunter find ein paar dem L. Cranach und feiner Richtung zugewiefene Bilder nicht der Rede werth: ein Bildnifs des Erasmus (Nr. 241) vom Jahre 1549 und mit dem bekannten Monogramme des älteren Cranach, ein rohes Werkftattbild auf Grund eines der bekannten Bildniffe Holbein's von dem ihm befreundeten Humaniften; noch geringer ift das kleine Bildnifs Melanchton's (Nr. 244) und die „Bekehrung des Paulus" (Nr. 243). Ein anderes Gemälde ift zwar beffer, aber von der deutfchen Schule doch wohl auszufcheiden: „Der Kopf des enthaupteten Johannes auf goldener Schüffel" (Nr. 235) kann fchon nach der Holzart der Tafel, auf der er gemalt ift (diefelbe ift aus Eichenholz), nicht aus der oberdeutfchen Schule herrühren, welcher der Katalog das Bild zufchreibt. Schon diefer äufserliche Grund läfst auf Entftehung am Niederrhein oder in den Niederlanden fchliefsen. Innere Gründe laffen aber einen niederländifchen Maler annehmen, der Roger van der Weyden zum Vorbilde nahm, worauf fchon Waagen aufmerkfam gemacht hat. Vielleicht liegt dem Bilde fogar ein Original diefes Künftlers zu Grunde, da diefelbe Darftellung in ganz ähnlicher Weife und in gleicher Gröfse nicht felten vorkommt, regelmäfsig aber von untergeordnetem künftlerifchen Werthe in der Ausführung.

Die acht Gemälde, welche der Katalog aufserdem noch als altdeutfche Werke aufzählt, find intereffante und mannigfaltige Stücke.

Noch dem fünfzehnten Jahrhundert gehört eine gröfsere Darftellung der „Maria Selbdritt" an, welche 1868 aus der Sammlung Rühle unter dem Namen Wohlgemut erworben wurde und jetzt, nach einer Beftimmung von Scheibler, der „Schule des Martin Schongauer" zugefchrieben wird (Nr. 236). Die Radirung von Halm vergegenwärtigt das Bild in der vortheilhafteften Weife. Die feine Empfindung in der nach Art der häufigen gleichzeitigen Holzbildwerke desfelben Gegenftandes angeordneten Gruppe, die harmonifche, einfchmeichelnde Stimmung der matten, ruhigen Farben und des reichlich verwendeten Goldes, der knitterige Faltenwurf, welcher tüchtige Detailftudien ohne grofse Motive zeigt, endlich die Typen der Figuren weifen in gleicher Weife auf die fchwäbifche Schule und rechtfertigen die Benennung von Scheibler.

Wie diefes Bild, fo ift auch ein treffliches männliches Bildnifs eine neue Erwerbung: das Bildnifs eines Mannes in turbanartiger Kopfbedeckung von HANS SUESS VON KULMBACH (Nr. 237), welches 1868 auf der Verfteigerung der von Quandt'fchen Galerie erworben wurden. Die nebenftehende Hochätzung nach einer Zeichnung von Halm gibt das Bild charakteriftifch wieder. Die Benennung geht auf Waagen zurück; diefelbe wird in der That unterftützt durch die bezeichneten Bildniffe von Mann und Frau vom Jahre 1513 in der Weber'fchen Galerie in Hamburg, mit denen diefes Oldenburger Bild die gröfste Verwandtfchaft zeigt. Die Erfcheinung der Figur auf dem hellen Grunde ift eine aufserordentlich plaftifche; die klaren fchwarzen Farben von Wamms, Barett und Bart heben fich auf dem zarten blafsblauen Grunde und im Zufammenklang mit den wenigen Ornamenten in Gold und rother Farbe im Coftüm und dem blonden leuchtenden Fleifchton bei kühlem Lichte in ganz befonders feiner Wirkung ab. Die treffliche Zeichnung verräth den Schüler Dürer's. Aber wie in verfchiedenen anderen Bildern, namentlich in der Anbetung der Könige vom Jahre 1511 in der Berliner Galerie, fo ift auch hier ein Anklang an die venetianifchen Meifter der Richtung Bellini's in der vornehmen Auffaffung und in der Wirkung der Figur auf dem hellen blauen Grunde ein Beweis für die Lehrzeit des Kulmbach bei Jacopo de' Barbari; und ebenfo ftark verräth fich nach meinem Empfinden, hier fowohl wie in jenem Berliner Gemälde, der Einflufs niederländifcher Künftler in der Richtung des Gerard David. Ob ihm derfelbe gleichfalls durch Jacopo de' Barbari vermittelt wurde oder ob der junge Künftler, was mir wahrfcheinlicher erfcheint, feine Studienreifen nach den Niederlanden ausdehnte: zur Entfcheidung diefer Frage fehlt uns bisher jeder fichere Anhalt.

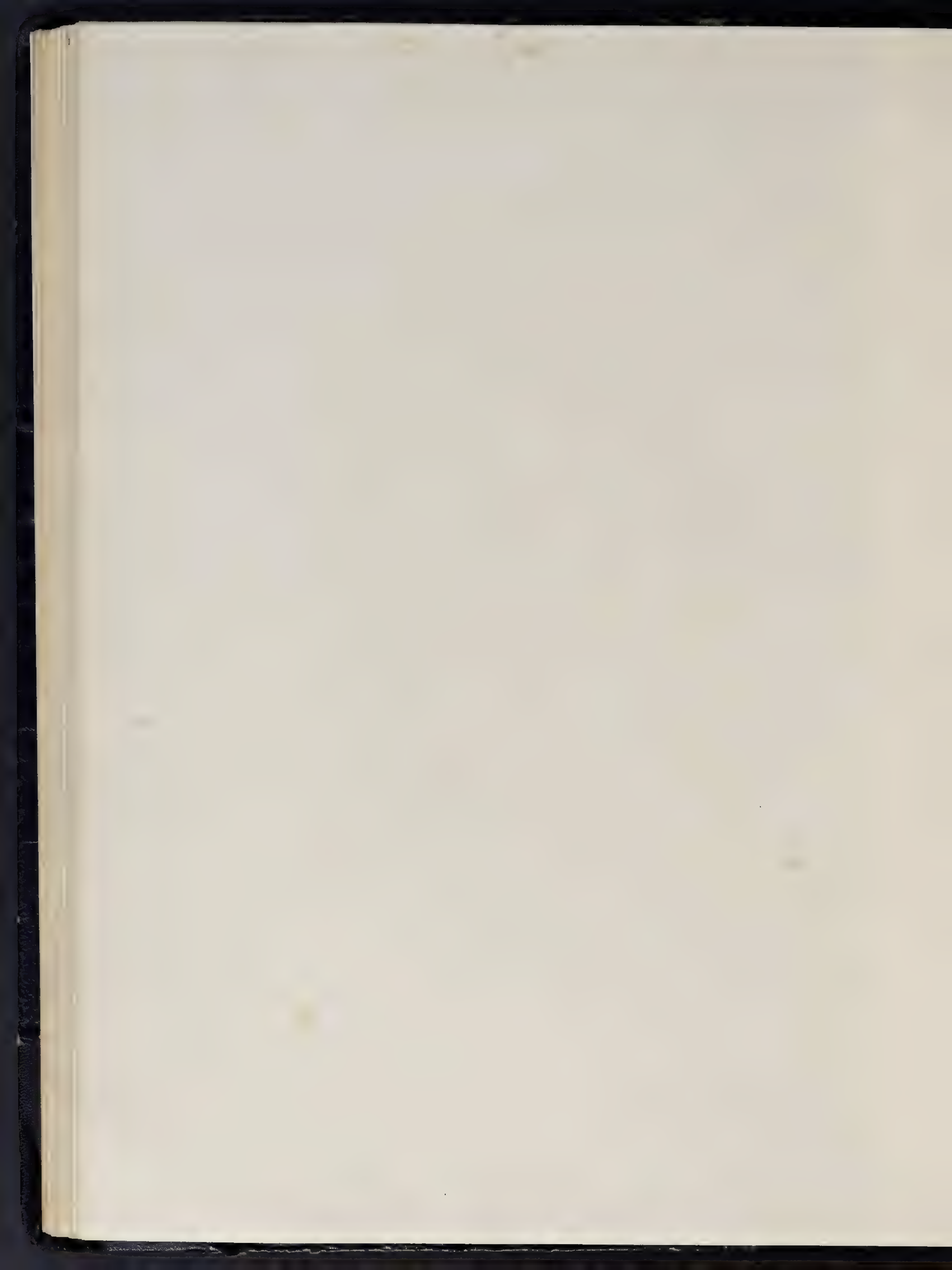


H von Kulmbach , Mannliches Bildnifs"

Von den beiden echten Werken des älteren LUCAS CRANACH ftellt das eine Martin Luther dar (Nr. 240), ausnahmsweife in mehr als dreiviertel Lebensgröfse. Es trägt neben dem bekannten Monogramm (der geflügelten Schlange) die Buchftaben *M. L.* und den Wahlfpruch: *IN SILENTIIS ET SPE ERIT FORTITVDO VESTRA.* Nach dem Alter des Dargeftellten mufs das Bild um das Jahr 1530 entftanden fein. Vor den zahlreichen kleinen Bildniffen Luther's, die als Dutzendwerke aus der Werkftätte Cranach's hervorgingen, hat das Bild feinere Wiedergabe der Individualität und tüchtigere Zeichnung voraus; zu den wirklich guten, ganz eigenhändigen Bildniffen, die Cranach von feinem Freunde gemalt hat, zählt jedoch auch diefes Bild nicht. Obgleich nur ein Bruchftück, ift gerade



MADONNA.



durch die Eigenhändigkeit der Ausführung und die Entſtehung in der früheren beſten Zeit des Cranach der ſchmale Flügel eines Altarwerkes, welches die „Bergpredigt" darſtellte, von weit gröſserem Intereſſe. Das in der Oldenburger Sammlung erhaltene Stück dieſes Altargemäldes (Nr. 242) bildete den rechten Flügel desſelben. Halm's Zeichnung gibt dasſelbe ganz vorzüglich wieder, da er es verſtanden hat, dieſelbe in der einfachen, energiſchen und zugleich farbigen Art zu behandeln, wie Cranach ſelbſt ſeine köſtlichen Holzſchnitte zeichnete, die meiſt der gleichen früheren Zeit wie dieſes Gemälde (um 1510 bis 1520) angehören.

Mit der Tiſchbein'ſchen Sammlung wurden 1804 auch ein paar deutſche Bildniſſe von Mann und Frau erworben, welche nach ihrem Coſtüm etwa zwiſchen den Jahren 1525 und 1530 entſtanden ſind (Nr. 238 und 239). Waagen hat dieſelben dem Christoph Amberger zugewieſen, eine Beſtimmung, welche Scheibler als „nicht recht überzeugend, aber auch nicht ganz unmöglich" bezeichnet. Mich haben dieſe anziehenden Köpfe von kräftiger Färbung bei kühlem Fleiſchton und feiner Lichtwirkung mehr an die früheren Werke des Bartholomäus Bruyn als an Amberger erinnert. Leider hat namentlich der weibliche Kopf durch zu ſtarkes Putzen nicht unweſentlich gelitten.

Als Werke dieſes Cölner Meiſters waren früher zwei Flügelbilder der Galerie bezeichnet, welche jetzt allgemein der „Niederdeutſchen Schule aus dem Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts" zugeſchrieben werden (Nr. 245 und 246). Das eine zeigt Johannes den Evangeliſten mit dem Stifter zu ſeinen Füſsen, das andere die heilige Urſula mit der Gattin des Stifters; beide vor reicher Landſchaft; auf der Rückſeite, grau in grau, die Heiligen Johannes der Täufer und Jacobus der Ältere. Scheibler vermuthet in dem Maler dieſer tüchtigen Bilder eher einen Niederländer in der Art des jungen Bles als einen niederrheiniſchen Künſtler. Die Färbung iſt reich und tief, aber kühl wie bei Bruyn, die Landſchaft hat in ihrem tiefblauen Ton gleichfalls den Charakter wie in den früheren Gemälden dieſes Künſtlers, der Farbenauftrag iſt aber mehr trocken, wie bei Jan Joeſt.

Von den deutſchen Künſtlern des ſiebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, von denen ziemlich zahlreiche Gemälde in der Oldenburger Galerie vertreten ſind, würde Adam Elsheimer noch unſer Intereſſe in Anſpruch nehmen, wenn die ihm zugeſchriebene miniaturartige kleine „Anbetung der Hirten" (Nr. 247) wirklich Anſpruch auf ſeinen Namen erheben könnte. Dies iſt aber keineswegs der Fall. Das Gemälde hat weder die emailartigen, leuchtenden Farben des Elsheimer, noch ſeine tüchtige Zeichnung; ja nicht einmal die Compoſition geht auf ihn zurück. Das Bild iſt vielmehr das Machwerk eines weit jüngeren Künſtlers, muthmaſslich eines Niederländers.

Die Gemälde eines J. H. Schönfeld, eines J. F. Ermels und der verſchiedenen Roos zeigen die Malerei in Deutſchland zur Zeit der tiefſten Demüthigung und des furchtbaren Jammers, welchen der dreiſsigjährige Krieg über Deutſchland gebracht hatte, in vollſtändigſter Abhängigkeit von der holländiſchen Kunſt. Jede feinere künſtleriſche Empfindung, jeder maleriſche Sinn geht deutſchen Künſtlern dieſer Zeit überhaupt, geht ganz beſonders den genannten Malern ab. Das Kleinbürgerthum, welches im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts ein langſames Erſtarken des deutſchen Volkes bezeichnet, ſuchte anfangs in den dürftigen Trümmern der eigenen Cultur die Anregung zu neuer Belebung von Kunſt und Wiſſenſchaft, bis es in der Nachahmung der römiſchen Kunſt einen neuen Weg gefunden zu haben glaubte. Den eigenthümlich philiſtröſen Charakter, die ärmliche Nüchternheit und den kleinſtädtiſchen Sinn, den Mangel an jeder maleriſchen Empfindung und jeder künſtleriſchen Geſtaltungskraft, welche dieſer Kunſtrichtung in Deutſchland innewohnen, zeigen auf's Deutlichſte die zahlreichen

Bilder von Johann Heinrich Tischbein und von feinem Sohne Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, welche die Galerie in Oldenburg in Folge der Stellung des letztgenannten Künftlers am Oldenburger Hofe befitzt. Ihr Werth ift ausfchliefslich ein culturgefchichtlicher; ich ziehe fie daher nicht mehr in das Bereich meiner Befprechung.

Nachtrag.

SEIT die erfte Lieferung diefes Galeriewerkes erfchienen ift, find nahezu vier Jahre verfloffen. Inzwifchen hat die Kunftforfchung, ganz befonders durch die glänzenden Refultate der Urkundenforfchung in Holland in den letzten Jahren, auch für einige der hier befprochenen Künftler Neues an's Tageslicht gefördert, worauf hier in wenigen Worten aufmerkfam gemacht fein möge.

Wie ich durch Bredius erfahre, hat Jan Molenaer nicht ausfchliefslich in feiner Vaterftadt Haarlem gelebt; er war auch längere Zeit in Amfterdam angefeffen. Während feines Aufenthaltes in Amfterdam entftand wohl das bekannte Bild der Familie van Loon, das fich noch jetzt im Befitze der Familie in Amfterdam befindet. In engfter Beziehung zu Frans Hals erfcheint der Meifter in einem Bilde, das vor kurzer Zeit im Kunfthandel in Paris war und im Jahre 1887 auf einer Verfteigerung in Cöln von Freiherrn von Heyl in Worms erworben wurde. Drei Halbfiguren von jungen Burfchen und Mädchen im heiteren Verein, Figuren von beinahe Lebensgröfse. Hier fchliefst fich Molenaer in dem Motiv, in der Auffaffung, Anordnung, Färbung und Behandlung auf's Engfte an Frans Hals an, deffen „Trio", „Jonkheer Ramp" oder ähnliche Gemälde die unmittelbaren Vorbilder für Molenaer waren. Das von mir auf Seite 44 erwähnte Gemälde Molenaer's von 1629 ift aus der Sammlung von Niefewand in die an guten Werken der holländifchen Schule befonders reiche Galerie des Geheimen Commercienrathes Stephan Michel in Mainz übergegangen; und zwar nicht wieder als Werk des Bourfse, fondern als einfacher Jan Molenaer.

Als einen Nachfolger Rembrandt's habe ich (Seite 38) nach der, wie mir fchien, zweifellos echten Bezeichnung auf einem kleinen Bilde der Oldenburger Galerie einen fonft unbekannten A. van Dyck gekennzeichnet. Inzwifchen habe ich ein zweites ähnliches Bild mit derfelben Bezeichnung in den Privatzimmern des Schloffes zu Sigmaringen kennen gelernt: das kleine Bildnifs einer alten Frau in halber Figur, für welches ähnliche Bildniffe Rembrandt's von feiner Mutter aus der früheren Zeit desfelben als Vorbilder gedient haben. Zur Beantwortung der Frage, wer diefer Künftler fein könne, haben Bredius' Forfchungen jetzt den erften Anhalt gegeben. In den Nachlafsinventaren im Haag finden fich nämlich eine Reihe von Bildern eines Alexander van Dyck verzeichnet. Im Inventar des 1659 verftorbenen Cornelis van Dyck (wohl eines Verwandten des Alexander), der Gärtner des Prinzen von Oranien war, find „10 Gemälde, grofse wie kleine" von Alexander van Dyck genannt. Im Nachlaffe der Witwe des Cornelis van Dyck werden acht nicht weiter charakterifirte Gemälde, ein Gemälde, einen Schweinskopf darftellend, drei Zeichnungen auf Pergament und drei kleine Zeichnungen, fämmtlich von Alexander van Dyck, aufgeführt. Endlich erwähnt das Inventar der 1689 im Haag verftorbenen Adriana van Dyck, Witwe von Dirck Maendecker, von demfelben Künftler ein grofses Bild mit einem „Satyr" (taxirt auf 50 fl.), ein Bild, die „Liebe" darftellend (taxirt auf 20 fl.), eine „Hiftoria" (taxirt auf 12 fl.) und das Selbftporträt des Alexander van Dyck. Vielleicht ift auch eine im Jahre 1671 erwähnte „Landfchaft von van Dyck" ein Werk desfelben Künftlers. Wir haben alfo einen Nachfolger, wenn nicht gar einen neuen Schüler Rembrandt's Namens Alexander van Dyck zu verzeichnen, der im Haag etwa in den Vierziger- und Fünfziger-Jahren thätig war. Bredius vermuthet, dafs der Künftler ein vor-

nehmer Dilettant gewesen sei, was nach der Seltenheit seiner Bilder und nach dem Umstande, dass dieselben zur Zeit des Künstlers, soweit bisher bekannt, ausschliesslich im Besitze seiner Verwandten waren, sehr wahrscheinlich erscheint.

Meine Einwendungen gegen die Behauptung von Giovanni Morelli, Leonardo's berühmtes Profilrelief in der Ambrosiana zu Mailand sei nur eine Arbeit des Ambrogio Preda (irrthümlicher Weise ist derselbe oben von mir einmal Matteo Preda genannt worden), und stelle die zweite Gattin des Kaisers Maximilian dar, werden durch ein in Berliner Privatbesitz übergegangenes weibliches Profilbildniss bestätigt. Nach Mass, Anordnung und Charakter kennzeichnet sich dasselbe ganz zweifellos als das echte Gegenstück von Preda's Bildniss des Kaisers Max in der Ambraser Sammlung zu Wien und als Porträt seiner Gattin von Preda's Hand. Es ist von dem Frauenbild in Mailand ganz ausserordentlich verschieden.

Seine Excellenz Herr Kammerherr von Alten hat mich freundlicher Weise noch auf die nachfolgenden Punkte aufmerksam gemacht. Das Madonnenbild, welches die alte Bezeichnung *IOANNES BELLINI* trägt, galt einem so feinen Kenner der italienischen Malerei wie Otto Mündler als ein zweifellos echtes und vorzügliches Werk des Giovanni Bellini. — Die Bestimmung des Frauenporträts (Nr. 78) als ein Werk des Paris Bordone ist auf Grund des diesem Künstler zugeschriebenen Frauenbildnisses in der Galerie Brignole-Sale in Genua erfolgt, welches dieselbe Persönlichkeit darstellt. — Für die „Eifersüchtige" ist der Name Cariani von der Galerie-Direction ganz unabhängig von Crowe und Cavalcaselle, und schon vor dem Erscheinen ihres Werkes aufgestellt worden. Ich habe die eigenthümliche Composition dieses Bildes kürzlich wieder in drei oder vier, mehr oder weniger veränderten, Copien kleinerer italienischer Sammlungen kennen gelernt. Das Motiv wäre schwerlich so häufig wiederholt worden, wenn es nicht auf das Werk eines berühmten Künstlers zurückgienge. Vielleicht liegt demselben ein Gemälde des Giorgione zu Grunde.



INHALT.

TEXT:

KUNSTBEILAGEN AUSSER TEXT:

TEXT-ILLUSTRATIONEN:

INITIALEN. VIGNETTEN.

VERZEICHNISS DER KÜNSTLER.

– –

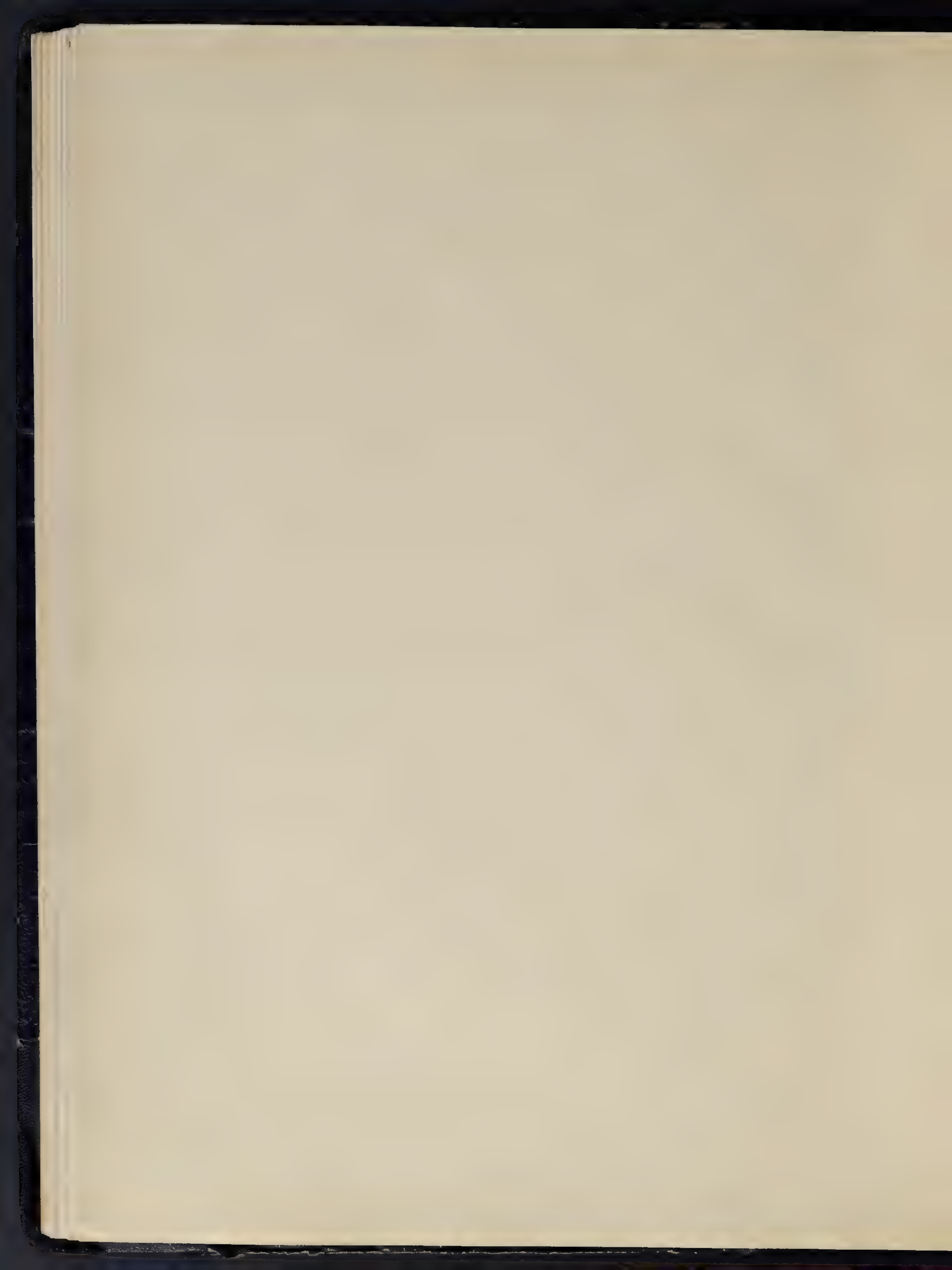
DIE GEMÄLDESAMMLUNG

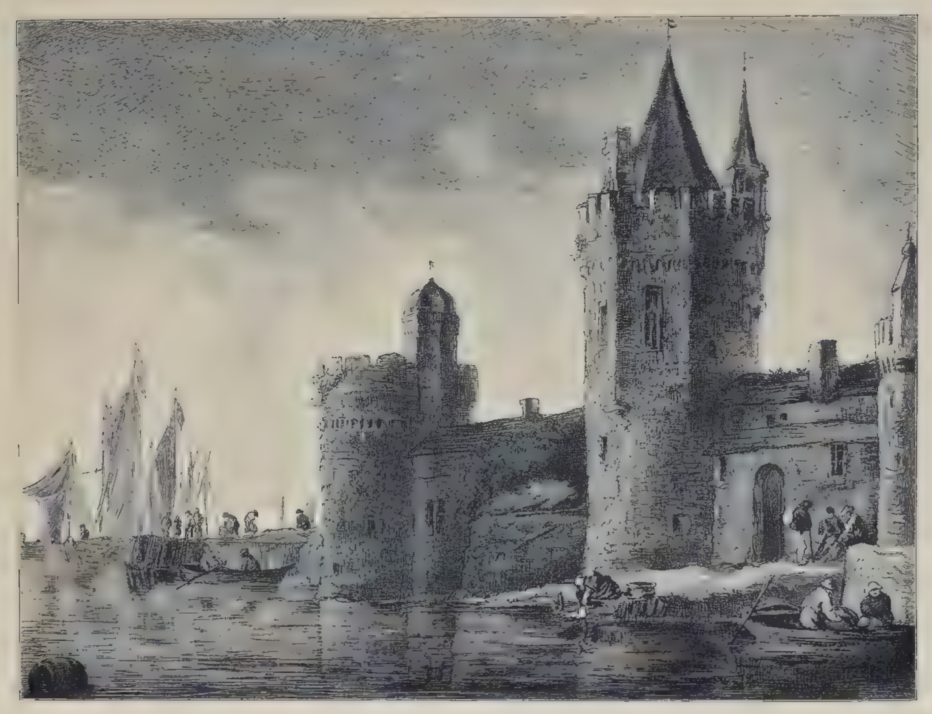
DES

HERRN JOHANNES WESSELHOEFT

IN

HAMBURG





Jan van Goyen, „Bollwerk am Canal“.

ER holländiſche Kaufmann, der im vorigen Jahrhundert zum erſten Mal nach mehrtägiger Seefahrt in Hamburg ankam, glaubte ſich in eine ihm noch unbekannte holländiſche Stadt verſetzt. Der Weg zum Hauſe ſeines Geſchäftsfreundes führte ihn zwiſchen hohen ſchmalen Backſteinhäuſern entlang über Canäle, in denen Schiffe die Waaren zu den Lagerräumen der Hinterhäuſer beförderten, gerade wie er es in Amſterdam oder Rotterdam zu ſehen gewohnt war. Die Sprache klang ihm wie ein fremdartiger Dialekt ſeiner eigenen Sprache und war ihm daher zur Noth verſtändlich; aber auch ſein Holländiſch verſtanden die Leute, welche er nach dem Wege ausfragte. Das Haus ſeines deutſchen Geſchäftsfreundes, vor dem er endlich angekommen war, würde ihm auch in der Heimat nicht als fremdartig aufgefallen ſein: die ſchmale hohe Backſteinfaçade mit ihrem Treppengiebel, den ein paar barocke Delphine oder geſchnörkelte Blumen in Sandſtein einrahmen, die hohen Fenſter, welche den gröſsten Theil der Hausfront einnehmen, hat er ja an ſeinem eigenen Hauſe in der Kalverſtraat. Die hohe Steintreppe vor der Hausthür, der enge Gang, in den er zunächſt eintritt, und in deſſen Halbdunkel einige ſtark geſchwärzte Bilder dem Beſchauer Räthſel zu entziffern geben, die Ebenholzſchränke

von gedrungenen Formen, welche einen Satz grofser Delffter Vafen tragen, find ihm gleichfalls ein gewohnter Anblick. Er wird in's erfte Zimmer rechter Hand geführt, wie er es auch in Amfterdam erwartet hätte: ein grofsgeblümter Smyrnateppich liegt auf dem Fufsboden und die durch Halbläden abgeblendete Sonne läfst die ringsum an den Wänden aufgehängten Bilder in ruhigem, hellen Lichte erfcheinen. Sein kunftgeübter Blick fällt auf ein kleines Bild mit reicher Staffage, in der ihm der Schimmel der Hauptgruppe fofort Philips Wouwerman als den Maler verräth. Daneben hängt ein dunkler Kopf, deffen kahler Schädel hell wie durch die Abendfonne beleuchtet erfcheint: das kann nur von dem Sonderling, dem Rembrandt fein, von dem ja fein eigener Grofsvater noch auf der Rofengracht Radirungen und Bilder erftanden hatte. Ein anderer Greifenkopf, der als Gegenftück aufgehängt ift, fagt feinem Gefchmack weit mehr zu: hell und glatt gemalt wie ein Dofendeckel, fo fauber durchgeführt, dafs man die Stoppeln des Bartes, die Poren der Haut zählen kann; das erinnert ja an den grofsen „Ridder" van der Werff, und doch hat er nie etwas Ähnliches von diefem gefehen! Neugierig blickt der holländifche Gaft durch die offene Flügelthür in das Nachbarzimmer, in dem der Frühftücksttifch fchon gedeckt ift: in zwei Glasfchränken fteht ein vollftändiges blaues chinefifches Service; die Wände fchmücken wieder Bilder, unter denen er einen todten Hafen von Jan Weenix und einen prachtvollen Hühnerhof von Hondecoeter entdeckt — endlich kommt der Gaftfreund, der ihn mit feinem Grufs wieder aus dem Traum erweckt, er fei nach der Heimat zurückverfchlagen. —

Die nahen Beziehungen zwifchen Hamburg und Holland, insbefondere zu Amfterdam, datiren nicht fchon aus der Zeit des Hanfabundes, welcher ja zwifchen fämmtlichen Seeftädten der Nord- und Oftfee Jahrhunderte lang ein enges Band knüpfte; fie bildeten fich erft nach dem Verfall diefes Bundes, da Hamburg fowohl als die holländifchen Seeftädte ihr grofsartiges Emporblühen erft der Entwicklung des Handels auf den Weltmeeren verdanken. Befonders eng geftaltete fich dies Verhältnifs während und in Folge des Dreifsigjährigen Krieges, der Hamburg faft ganz verfchonte und zugleich für eine ganze Reihe von Jahrzehenten dem deutfchen Binnenlande, deffen Leiden die Stadt nicht theilte, fo fehr entfremdete, dafs fie dasfelbe faft wie ein fremdes Hinterland zur Ausbeutung feiner Handelsintereffen betrachtete.

Wie eng in diefer Zeit und wie eng felbft noch während des verfloffenen Jahrhunderts diefe Beziehungen von Hamburg zu Holland waren, dafür legen die Kunft- und Künftlerverhältniffe der Stadt, die uns hier zunächft intereffiren, befonders lebendiges Zeugnifs ab. Eine Reihe namhafter holländifcher Künftler läfst fich aufzählen, die auf kürzere oder längere Zeit ihren Aufenthalt in Hamburg nahmen: fo der junge Philips Wouwerman, A. Waterloo, von dem noch Anfichten aus Hamburg und deffen Umgebung erhalten find, Johannes Voorhout u. A. m. Umgekehrt und in viel höherem Mafse war Holland für die jungen Künftler Hamburgs das gelobte Land der Kunft, das Ziel ihrer Studien, die fie regelmäfsig hier zu machen pflegten. Ähnlich wie gleichzeitig in Frankfurt bildete fich in Hamburg während der zweiten Hälfte des fiebenzehnten Jahrhunderts eine ziemlich zahlreiche und in ihren Leiftungen gar nicht zu unterfchätzende Künftlercolonie, die geradezu als Pflanzfchule der holländifchen Kunft zu bezeichnen ift. Als Schüler des Philips Wouwerman werden Mathias Scheits und Johann Mathias Weier genannt; als Verwandte derfelben haben wir wohl Jacob Weier und einen nur durch Infchriften auf Bildern bekannten J. Scheits anzufehen; Bellevois und Stuhr vertreten die Marinemalerei, Ernft Stuven und Fr. Werner Tamm das Stillleben; J. A. Decker und manche Andere finden wir noch in dem verdienftlichen „Hamburger Künftlerlexicon" von 1854 als Mitglieder der Gilde während des fiebenzehenten Jahrhunderts verzeichnet. Leider ift bisher Niemand in Hamburg auf den Gedanken gekommen, ein eingehenderes Studium aus den Werken diefer Künftler zu machen oder — was namentlich eine Ehrenpflicht der Verwaltung der Hamburger Kunfthalle wäre — ihre feltenen und

vielfach als folche nicht erkannten Gemälde und Zeichnungen zu fammeln und fo eine richtige Würdigung derfelben und die Kenntnifs der Entwicklung diefer Künftler zu fördern. Nicht mehr im gleichen Mafse botmäfsig der holländifchen Schule, aber immer noch von ihr abhängig find die Hamburger Künftler im vorigen Jahrhundert, unter denen fich Balthafar Denner, freilich nicht verdienter Weife, einen Weltruf erworben hat.

Nach einer anderen Richtung hin zeigt fich diefelbe enge Verbindung zwifchen Hamburg und Holland in den Kunftfammlungen Hamburg's, welche die holländifche Kunft ftets bevorzugt haben und wefentlich in Holland gebildet wurden; namentlich die Sammlungen von Gemälden. Dies war im vorigen Jahrhundert der Fall und ift auch in der erften Hälfte unferes Jahrhunderts der Fall gewefen. Der Ruf von Sammlungen, wie die von Sieveking, Spangenberg, Commeter, Harzen, Ampzing, Meftern, Hudtwalcker hat fich noch jetzt auch über Hamburg hinaus erhalten; und obgleich der rafch fteigende Werth von Kunftfachen, der in gar keinem Verhältnifs mehr fteht zu dem Sinken des Geldwerthes, auch in Hamburg die Zerftreuung der meiften diefer im vorigen Jahrhundert und zu Anfang diefes Jahrhunderts gebildeten Sammlungen herbeigeführt hat, fo find doch verfchiedene derfelben durch den Patriotismus ihrer Befitzer Beftandtheile der Hamburger Kunfthalle geworden. Nur eine diefer Galerien, die wichtigfte von allen, ift noch heute Privateigenthum, die Galerie des Herrn Johannes Weffelhoeft, deren Stamm die durch Erbfchaft auf den jetzigen Befitzer übergegangene Galerie von Nicolaus Hudtwalcker bildet. Eine Reihe der fchönften Bilder aus den oben aufgeführten, jetzt zerftreuten Sammlungen hatte Hudtwalcker in feiner Galerie vereinigt; und dazu hat er felbft und hat der jetzige Befitzer aus Holland und Deutfchland beinahe jährlich einzelne hervorragende Gemälde hinzuzuerwerben gewufst, faft ausfchliefslich Werke holländifcher Künftler. Wenn Deutfchland in der kleinen Zahl von Privatgalerien alter Gemälde verfchiedene befitzt, welche fich nach der einen oder anderen Richtung mit der Sammlung Weffelhoeft meffen können, oder ihr fogar überlegen find: fo in Hamburg felbft die Weber'fche Galerie, in Berlin die Sammlungen von Carftanjen, Knaus, Hainauer, Gumprecht und Simon, in Köln die Oppenheim'fche, in Frankfurt die Gontard'fche und die Mumm'fche Galerie, die Sammlungen Habich in Caffel, Vieweg in Braunfchweig, Felix in Leipzig, Schubart in Dresden u. a. m., fo hat diefelbe vor allen diefen Galerien doch den gefchloffenen Charakter und die Zahl hervorragender Gemälde voraus. Andererfeits ift fie den wenigen alten Sammlungen, wie der Kramm'fchen (Sierstorff'fchen) Galerie in Driburg, der Speck'fchen Galerie in Lütfchena, durch den gewählten Charakter faft fämmtlicher Bilder und die gute Erhaltung derfelben überlegen. Sie verdient daher die Auszeichnung, in diefem Sammelwerk der „Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft" zuerft unter allen Privatfammlungen veröffentlicht zu werden.





Jan van der Heyden „Der Pavillon beim Huis ten Bosch."

DIE ITALIENISCHE UND DIE FRANZÖSISCHE SCHULE.

ASS die Galerie Weſſelhoeft in ihren nahezu hundert Gemälden faſt ausſchlieſslich Werke aus der Blüthezeit der holländiſchen Malerei beſitzt, verdankt ſie weſentlich erſt ihrem jetzigen Beſitzer. Denn der Begründer der Sammlung, Herr Nicolaus Hudtwalcker hatte, bei aller Freude an der holländiſchen Feinmalerei, doch daneben auch mit den meiſten Sammlern Hamburgs in den erſten Jahrzehnten dieſes Jahrhunderts den Geſchmack für die italieniſche Malerei gemein, namentlich für die klaſſiſche und akademiſche Richtung derſelben, welcher in Hamburg durch die bekannten Kunſthändler Harzen und Commeter entwickelt und gefördert war. Von den Gemälden dieſer Art, welche Hudtwalcker geſammelt hatte, befinden ſich jetzt nur noch einige wenige in der Sammlung: Herr Weſſelhoeft hat dieſelben beim Ankauf holländiſcher Bilder mit in den Kauf gegeben, was er auch mit einer Anzahl von Bildern zweiter und dritter holländiſcher Meiſter, wie Wyntrack, Verboom, Eeckhout, Dubois u. a. m. gethan hat.

Einige wenige kleinere Bilder der italienifchen und franzöfifchen Schule, die der Sammlung erhalten geblieben, find Werke jener klaffifchen Landfchaftsmalerei, unter deren Einflufs auch eine befondere Richtung der holländifchen Landfchaft fich ausgebildet hat. Sie verdienen daher, abgefehen von ihrem hohen künftlerifchen Werth, fehr wohl einen Platz in einer Sammlung, deren Schwerpunkt auf die holländifche Kunft des fiebenzehnten Jahrhunderts gelegt ift. Das kleine Rundbild von Francesco Albani ift eine jener mehrfach vorkommenden freien Wiederholungen von einem feiner bekannten Gemälde im Palazzo Borghefe zu Rom: in ftiller Waldlandfchaft belaufcht die Nymphe Salmacis den badenden jungen Hermaphrodit. Von Gaspard Dughet, deffen Werke leider in deutfchen Galerien beinahe ganz fehlen, befitzt die Sammlung ein Motiv der vom Künftler fo vielfach ausgebeuteten Landfchaft um Tivoli. Die grofsartigen Formen, belebt von den Waffern der berühmten Kaskaden und Fälle und bedeckt von einer üppigen und mannigfaltigen Vegetation, welche der von den Wafferfällen auffteigende Dunft rings auf den fteilen Felfen emporfpriefsen läfst, haben zu allen Zeiten auf die in Rom weilenden Landfchaftsmaler die gröfste Anziehungskraft ausgeübt. Das hiefige Bild, von runder Form, hat den hellen graugrünen Ton, die klaren Schatten und die weiche Behandlungsweife von Dughet's fpäterer Zeit. Von Dughet's Lehrer, Nicolas Poufsin, befitzt Herr Weffellhoeft kein Gemälde, wohl aber ein anziehendes Werk feines tüchtigften Nachfolgers, des Jean François Millet oder — wie der geborene Vlame in feiner Heimatftadt Antwerpen genannt wurde — Frans Mille. Freilich verbirgt fich diefe intereffante Studie aus den Bergen des mittleren Frankreich, leider ausnahmsweife nicht tadellos erhalten, unter einem fremden Namen: aber die fehr charakteriftifche Färbung, in welcher orangegelbe Töne mit tiefblauen und blaugrünen Tinten contraftiren, die eigenthümlich flockige Behandlungsweife, die feine graue Luft auf blauem Äther verrathen den eigenartigen Meifter, welcher feinen Platz unmittelbar neben den beiden Poufsin verdient, mit denen er nicht felten verwechfelt wird. So in einer kleinen Perle der Dresdener Galerie (Nr. 728), welche wohl fein Meifterwerk genannt werden darf.



DIE VLÄMISCHE SCHULE.

MIT Millet find wir fchon in die niederländifche Schule eingetreten, wenn der geborene Antwerpener, der in Antwerpen felbft noch feinen erften Unterricht bei Laurens Franck genofs, allerdings auch gewöhnlich der franzöfifchen Schule zugerechnet wird. Und zwar, ebenfo wie Watteau, nicht ohne ein gewiffes Recht; denn im April 1642 als Sohn eines eingewanderten Franzofen, des von Dijon nach Antwerpen verzogenen Elfenbeinarbeiters Pieter Mille und der Antwerpener Sarah Guns geboren, fiedelte er jung mit feinem Lehrer nach Paris über, erhielt hier den für feine Richtung mafsgebenden Einflufs von Nicolas Poufsin, wählte hier dauernd feinen Wohnfitz und ftarb in Paris in den erften Tagen des Juni 1679, erft 37 Jahre alt.

Der Künftler, der in allen neueren Handbüchern nur mit wenigen Worten als Nachahmer des Poufsin abgefpeift wird, befitzt eine fo hervorragende künftlerifche Eigenart, dafs er eine eingehendere Behandlung wahrlich verdient. É. Fétis, welcher ihm eine folche angedeihen läfst („Les Artiftes Belges à l'etranger“ II, S. 51—69; aus dem Jahre 1865), bringt theilweife fehr fchätzenswerthes Material für die Kritik von Millet's Biographie und für feine Werthfchätzung in früherer Zeit; von feinen Werken find ihm aber die meiften unbekannt geblieben, und hat er defshalb Millet's künftlerifche Bedeutung nicht richtig erkannt und gewürdigt. Die oben mitgetheilten Daten feiner Geburt und feines Todes erfahren wir aus den Antwerpener und Parifer Akademiepublicationen. Doch hat fchon Houbraken, der aus früherer Zeit allein etwas ausführlichere Nachrichten über den Künftler gibt, diefe Daten annähernd richtig angegeben: er bezeichnet als das Geburtsjahr richtig das Jahr 1642 (freilich mit der Angabe, dafs diefe Mittheilung des bejahrten Genoels mit franzöfifchen Quellen nicht übereinftimme, die 1644 als das Geburtsjahr bezeichneten) und als Jahr feines Todes 1680. Wir dürfen uns danach auch auf feine weiteren Mittheilungen über den Künftler einigermafsen verlaffen, zumal fie auf Genoels zurückgehen, der mit Millet eine Zeitlang zufammen thätig war, der denfelben in der Perfpective unterrichtete, und deffen Nichte, die Tochter feines Lehrers Franck, der erft achtzehnjährige Künftler in Paris als Frau heimführte. Genoels weifs gegen Houbraken die Gefchicklichkeit und den Fleifs des jungen Künftlers, welchen er 1659 zu Paris im Atelier feines Onkels Franck antraf, nicht laut genug zu rühmen; fein gröfstes Erftaunen erregte aber das aufserordentlich fcharfe Gedächtnifs, welches Millet geftattete, momentane Eindrücke aus der Natur oder aus fremden Kunftwerken, die er gefehen hatte, fpäter aus dem Kopfe treu wiederzugeben. Der Künftler bereifte Frankreich, England und Holland. Nachdem er fich in Paris niedergelaffen, verbreitete fich rafch fein Ruhm, durch feine Landfchaften fowohl als durch die glückliche Staffage derfelben. Trotzdem habe er keine Schätze angefammelt, da er mehr fortgab, als er für fich behielt. Aber der Ruhm habe ihm Feinde gefchafft und man behaupte fogar, dafs einer von diefen Neidern dem Künftler Gift beigebracht habe, durch welches er anfangs verrückt geworden und dann geftorben fei.

Das etwa ift das Bild, welches Houbraken vom Künftler entwirft. Es gleicht täufchend fo manchem anderen von ihm gefchilderten Künftlerleben; und wie er es erzählt, und der Rahmen moralifcher Betrachtungen, in welchen er fein Bild hineinfetzt, find uns gleichfalls aus feiner „Groote Schouburgh“ völlig geläufig. Durch Florent Lecomte und durch die neuere Urkundenforfchung wiffen wir aufserdem noch, dafs Millet für den Präfidenten de Bercy 26 Landfchaften mit Staffage aus Ovid's Metamorphofen malte, dafs er zwei kleine Zimmer für Ludwig XIV. in den Tuilerien mit Gemälden ausfchmückte, für

die Kirche St. Nicolas du Chardonnet in Paris zwei Altargemälde ausführte und ſich im Jahre 1678 der Academie zu Paris aggregiren liefs. Ordentliches Mitglied dieſer Körperſchaft iſt er dagegen nie geweſen. Wie ſtellt ſich uns nun das Bild des Künſtlers aus ſeinen Werken dar? Man pflegt ihn jetzt kurzweg als Nachfolger des Gaſpard Pouſsin zu charakteriſiren, der leider ſeinen höchſten Ruhm in der Nachahmung anderer Meiſter ſuchte, der „Italien niemals ſah und doch niemals andere als italieniſche Landſchaften malte“.[1] Die Kunſtſchriftſteller des vorigen Jahrhunderts, deren Werke jetzt ſehr mit Unrecht kaum mehr einmal nachgeſchlagen werden, haben ſich weit eingehender mit Millet beſchäftigt und haben ihn weit richtiger gewürdigt. D'Argenville, Desperthes, Lévesque ſowohl als Hagedorn werden dem Künſtler, bei ausführlicher Beſprechung, im Weſentlichen gerecht; nur ſind auch ſie einſtimmig darin, dafs er nicht direct aus der Natur geſchöpft, ſondern ſich nach den Gemälden des Pouſsin gebildet habe, und dafs daher ſeine Landſchaften bis zu einem gewiſſen Grade conventionell ſeien. Iſt dem wirklich ſo? Sind Millet's Landſchaften weniger naturwahr als die des Nicolas Pouſsin, Gaspard Dughet oder Claude Gelée, ſeiner groſsen Zeitgenoſſen und Vorbilder? Oder haben wir nicht vielmehr das, was einſtimmig von älteren und neueren Kritikern als Manier und Nachahmung getadelt wird, als nothwendige Bedingung und Kennzeichen der hiſtoriſchen Landſchaft, als Eigenthümlichkeit des „Styls“ unſeres Künſtlers anzuſehen, welche Millet's Gemälde ebenſo nothwendig haben muſsten wie die Werke jener gefeierten Meiſter der ſtylvollen Landſchaft? Ich glaube, wir werden dieſe Fragen bejahend beantworten, wenn wir die Gemälde des Künſtlers einmal genau auf ihre Eigenthümlichkeit anſehen.

Wer nur eine kleine Zahl von Millet's Landſchaften, ja wer nur die drei Bilder der Münchener Pinakothek ſich genau eingeprägt hat, wird in jeder Sammlung ſofort die Gemälde Millet's herauserkennen, ſelbſt wenn ſie — wie ſo häufig — unter Pouſsin's oder Dughet's Namen gehen oder mitten zwiſchen Bildern dieſer Meiſter aufgeſtellt ſind. Eine ſo ausgeſprochene Eigenart eines Künſtlers ſpricht doch mit aller Entſchiedenheit gegen jene allgemeine Anklage, Millet ſei nur ein — wenn auch ſehr geſchickter — Nachahmer geweſen. Freilich iſt damit noch nicht erwieſen, dafs er nicht doch ein Manieriſt geweſen ſei; doch auch dieſen Vorwurf wird das Studium ſeiner Bilder als ungerechtfertigt erſcheinen laſſen. Millet's landſchaftliche Motive, ſoweit ſie ſich uns in ſeinen ſeltenen Gemälden, Zeichnungen und Radirungen und aus den Radirungen ſeines Schülers Théodore darſtellen, ſind ſehr mannigfaltiger Art, wenn ſie auch ſämmtlich der ſüdlichen Natur entlehnt ſind. Bald ſchildert der Künſtler ein weites Bergthal mit vereinzelten Gruppen von Steineichen und Lorbergebüſch, bald die bergige Küſte, über deren ſteilen Abfall man in der Tiefe das dunkelfarbige Meer erblickt; das eine Mal läſst er unſeren Blick über eine mannigfaltig bewegte und reich belebte Berglandſchaft bis in die blaue Ferne ſchweifen, während er in einem zweiten Bilde uns in das heimliche Dunkel alter Kaſtanien oder Eichen führt, zwiſchen deren dichtem Laubwerk nur hie und da ein kleiner Ausblick in die Ferne gegönnt iſt; bald lagert die glühende Mittagsſonne über ſeiner Landſchaft, bald iſt es das letzte Aufleuchten des Tages, unmittelbar nach Sonnenuntergang, deſſen reiches und kräftiges Farbenſpiel die Formen der Landſchaft mannigfaltig belebt. Ausnahmsweiſe zeigt er die Landſchaft auch unter der Wirkung einer auſserordentlichen Naturerſcheinung, beim Leuchten des Gewitters oder beim Toben des Sturmes.

Der Künſtler iſt alſo bemüht, der Natur die mannigfachſten Reize abzulauſchen und er verdient dafür wahrlich nicht den Namen eines Nachahmers und Manieriſten. Aber auch die Art, wie Millet dieſe Motive anordnet, wie er componirt, verdient ebenſowenig dieſen Vorwurf; ſie charakteriſirt ihn vielmehr als hervorragenden Styliſten der Landſchaft. Im Gegenſatz gegen Pouſsin und Dughet vernachläſſigt Millet in der Regel den Vordergrund, um die Mittelgründe ſeiner Landſchaften deſto reizvoller und mannigfaltiger auszubilden; und zu demſelben Zwecke zeigt er von der Ferne, in deren

[1] Rooſes, „Geſchichte der Malerſchule Antwerpens“, S. 415.

Entwicklung der gröfste Zauber von Claude's Gemälden liegt, nur grade fo viel, als zur Hebung feiner Mittelgründe von Bedeutung ift. Alfo auch darin ift er originell und ift er zugleich voller Meifter. Man vergleiche ihn daraufhin nicht nur mit jenen feinen berühmten Zeitgenoffen, fondern auch mit feinen gleichalterigen Landsleuten, welche mit ihm diefelbe Richtung der Landfchaft ausbildeten: mit einem A. Genoels, Glauber, Meyering u. A., um feine ganze Bedeutung und Eigenart zu erkennen. Kaum ein anderer Künftler kommt Millet gleich im Reichthum der Mittel, das Terrain aufzubauen und zu verfchieben, mit Gruppen von Bäumen und antiken Bauten oder Ruinen zu beleben; und diefe Mittel verfteht er in der gefchickteften und doch in anfpruchslofer Weife anzuwenden.

Ob nun die Motive von Millet's Landfchaften, welche ftets dem Süden entlehnt find, nothwendig aus Italien genommen fein müffen, oder ob der Künftler fie in dem an Überreften des claffifchen Alterthums fo überaus reichen füdlichen Frankreich ftudirte, ob die Verficherung der meiften älteren Biographen, Millet habe Italien nie gefehen, richtig ift, und ob er in diefem Falle wirklich von Poufsin feine Motive entlehnte: das find Fragen, welche ein eingehendes vergleichendes Studium feiner Werke verlangen und welche daher hier nicht gelöft werden können. Jedenfalls beweifen feine Gemälde fchon bei flüchtiger Prüfung, dafs fie in der Durchbildung der Motive auf einem ernften Studium der Natur beruhen, wie fie anderfeits einen fehr feinen Sinn für die Anfchauung derfelben bezeugen. Dies bekundet auch die Färbung feiner Bilder, welche vielleicht am ftärkften und am vortheilhafteften Millet's Eigenart zum Ausdruck bringt. Es beftätigt fich hier, dafs man den Künftler mit Recht mit Nicolas Poufsin in nahe Beziehung bringt; denn in dem Reichthum und der Klarheit der Localfarben ift er demfelben nahe verwandt — freilich ohne deshalb im geringften als fein Nachahmer bezeichnet werden zu können. Vielmehr übertrifft er fein Vorbild durch die Kraft und die Tiefe der Farben, durch die glückliche Wahl und Harmonie derfelben. Auch müffen feine Bilder in einer anderen, folideren Technik gemalt fein; denn weder das Verkommen, noch das Auswachfen der Farben, welches den Eindruck von Poufsin's Gemälden fo oft beeinträchtigt, läfst fich in Millet's Landfchaften beobachten. Der Künftler geht in der Regel auf eine ftarke Farbenwirkung aus, wie fie felbft die füdliche Landfchaft nur unter gewiffen Beleuchtungen darbietet. Daher bevorzugt er die abendliche Stimmung, bald vor, bald kurz nach Sonnenuntergang; jedoch ohne jene, von modernen Künftlern mit Vorliebe wiedergegebenen aufserordentlichen, aber nur momentanen Effecte anzuftreben, welche die fcheidende Abendfonne unter gewiffen Bedingungen der Atmofphäre hervorruft. Denn dabei hätte der Künftler, einem blofsen Effect zu Liebe, auf jede feinere Charakteriftik der Landfchaft verzichten müffen, während es Millet vielmehr darum zu thun ift, die fchönen Formen und die üppige Vegetation des Südens unter der Einwirkung des klaren Abendlichtes in tiefen und reichen Farbentönen zu zeigen. Befonders kennzeichnend ift dabei der Gegenfatz von leuchtenden orangegelben und bräunlichen Tönen im Terrain und am Horizont mit dem tiefen Blau der fernen Berge und des Himmels. Welche Wirkung der Künftler dadurch zu erzielen im Stande ift, zeigen namentlich Gemälde wie das „Meeresufer“ in der Münchener Pinakothek, das „Gewitter“ bei Mr. Cook in Richmond, die „Landfchaft mit dem Schäfer“ in der Berliner Galerie u. a. m. Das zweite gröfsere Bild in München und eine weitgedehnte Berglandfchaft im Befitz des Earl of Suffolk (Charlton Park) beweifen, wie wirkungsvoll der Künftler auch bei einfachem Tageslicht die Formen feiner Landfchaft zur Geltung zu bringen verfteht. Als kleinere Bilder diefer Art find namentlich das erwähnte treffliche Bild der Dresdener Galerie (bisher unter Nicolas Poufsin's Namen) und ein Flufsthal mit claffifcher Stadt in der Brera zu Mailand namhaft zu machen. Als echte und zum Theil vortreffliche Werke nenne ich noch: den „Eichenhain“ im Belvedere zu Wien (bisher G. Dughet zugefchrieben), die grofse „Landfchaft mit der Schafherde“ im Befitz des Herrn O. Wefendonck in Berlin, eine fehr grofse Landfchaft von decorativer Wirkung in der Galerie zu Schleifsheim, den

„Seehafen“ in der Eremitage zu St. Petersburg (ausnahmsweise mit dem Monogramme des Künstlers bezeichnet), im Louvre zwei kleinere Landschaften, von denen die eine mit Lacaze's Stiftung, die andere 1878 durch Schenkung erworben wurde, eine Landschaft in der Galerie zu Brüssel. Mehrere Gemälde, die in den Galerien Kopenhagen, Bordeaux, Montpellier, beim Fürsten Leuchtenberg in St. Petersburg u. s. f. als Werke Millet's bezeichnet werden, habe ich nicht in frischer Erinnerung und wage daher nicht, über deren Echtheit mich auszusprechen. Was in der Regel unter seinem Namen zu gehen pflegt, hat meist nichts mit ihm zu thun, während anderseits die jetzt übliche Misachtung der classischen Landschaft auch von Millet's Gemälden, namentlich in London, eine verhältnismäsig beträchtliche Zahl auf den Markt gebracht hat, wo sie um Spottpreise, um 15 bis 50 Livres Sterling verschleudert worden sind. In Paris hatte dagegen eine grose Landschaft mit Mercur und Battus im Jahre 1817 die Summe von 8.000 Francs und vier Jahre später sogar 14.000 Francs gebracht. Über den Verbleib von elf Gemälden des Künstlers, welche sich in der alten königlichen Sammlung zu Paris befanden, scheint ebensowenig bekannt zu sein wie über die Gemälde, welche der Künstler — wie oben erwähnt — in Pariser Kirchen und Palästen ausgeführt hat.

Von einem etwas älteren vlämischen Künstler, welcher in ähnlicher Weise wie François Millet durch seine Übersiedelung nach Italien ein gut Theil fremden Charakters annahm, von Jan Miel, hat Herr Wesselhoeft 1869 zu Paris ein ansprechendes Gemälde in der Versteigerung der Sammlung Delleffert erworben: eine verfallene Trattoria, vor welcher Gäste dem Spiel eines blinden Musikanten zuhören. Jan Miel ist eine der interessantesten Gestalten der niederländischen Künstlergenossenschaft in Rom, der sogenannten „Bent“. Die Geschichte dieser „Bent“ während des siebenzehnten Jahrhunderts ist von hervorragendem Interesse wegen des starken und verschiedenartigen Einflusses, welchen die Kunst Italiens durch die Mitglieder derselben, die „Bentveughels“, auf die Entwicklung der Kunst in Holland und in den spanischen Niederlanden ausgeübt hat. Doch übten diese vorübergehend oder dauernd in Italien ansässigen niederländischen Künstler auch ihrerseits einen gewissen rückwirkenden Einflus auf einzelne italienische Meister, namentlich der naturalistischen Richtung aus. Die Geschichte der „Bent“ bietet daneben noch eine ganz besondere Anziehung durch den Einblick, den sie uns in die Culturgeschichte der Zeit eröffnet: in das Künstlertreiben sowohl als in die landsmannschaftlichen Vereinigungen der Nordländer in den italienischen Städten, speciell in Rom. In letzterer Beziehung ist, neben den älteren Werken von Sandrart, Houbraken und Hoogstraeten, namentlich die vor einigen Jahren erschienene Arbeit des emsigen früheren Archivars der Stadt Rom A. Bertolotti, „Artisti Belgi ed Ollandesi in Roma“, eine Fundgrube der mannigfaltigsten und interessantesten Nachrichten, welche den Beweis liefern, dass wir bei der Beurtheilung der Künstler jener Zeit unseren modernen moralischen und socialen Gesichtspunkt nicht zu Grunde legen dürfen. Auch Jan Miel war ein langjähriges Mitglied der niederländischen Künstlergenossenschaft in Rom („veughel“, wie sie im Jargon der „Bent“ genannt wurden); hat er doch sein Leben und namentlich seine Thätigkeit fast ausschliesslich in Italien, insbesondere in Rom verbracht. Von hier aus wurde er als Hofmaler nach Turin berufen, wo er 1660 starb. Die eigenthümliche Art von italienischen Sittenbildern inmitten der Landschaft, welche dem Künstler seinerzeit grosen Ruf verschafften, geht jedoch in ihrer Erfindung nicht auf Jan Miel zurück und ebensowenig auf Michelangelo Cerquozzi, der als Italiener ganz in der gleichen Richtung thätig war: sie ist vielmehr das geistige Eigenthum des Holländers Pieter de Laer.

Doch das Werk eines verhältnismäsig so untergeordneten Malers wie Jan Miel darf uns nicht länger aufhalten, wo wir eine Reihe von Gemälden erster niederländischer Kleinmeister zu besprechen haben. Da ist gleich eine charakteristische, trefflich erhaltene Bauernstube des jüngeren David Teniers, dessen

„magots", trotz Ludwig XIV., in faft allen grofsen fürftlichen Sammlungen zu hohen Preifen Aufnahme erhielten und welche noch heute auf den Verfteigerungen die Gemälde aller anderen Künftler, felbft eines Raffael, in den dafür erzielten Preifen aus dem Felde zu fchlagen pflegen; fei es in Folge einer Gefchmacksrichtung der Liebhaber (die wir als eine theilweife Gefchmacksverirrung bezeichnen dürfen), fei es in Folge gefchickter Hauffe der Parifer Kunfthändlerbörfe. Das kleine in der gewöhnlichen Weife

D · TENIERS . FEC.

bezeichnete Bild der Weffelhoefft'fchen Sammlung, einft im Befitz der Elifabeth von Parma, Gemalin Philipp's V. von Spanien, gehört fchon der fpäteren Zeit des Künftlers an; ich möchte feine Entftehung



David Teniers der Jüngere, „Die neueften Nachrichten".

nach dem geringen Farbenauftrag und der matten Färbung etwa um die Jahre 1660 bis 1670 fetzen. Aber der feine Ton der Färbung, die glückliche Anordnung und der frifche Humor des Bildes, wovon der nebenftehende Holzfchnitt einen guten Begriff zu geben im Stande ift, hebt dasfelbe über das Niveau der meiften Bilder aus den letzten drei Jahrzehnten von Teniers' Thätigkeit wefentlich heraus. Denn leider pflegte der durch kleinlichen Ehrgeiz und Geldgier verzehrte Künftler in diefer fpäteren Zeit regelmäfsig mehr auf rafche Befriedigung der Liebhaber und Füllung feines Geldbeutels als auf künftlerifche Durchbildung feiner Gemälde auszugehen. Seinem neidifchen, abgefchloffenen Charakter mufs das Zufammenarbeiten mit anderen Künftlern wenig zugefagt haben, obgleich er gerade zum Staffiren von Landfchaften dritter Künftler unter den Vlamen in ähnlicher Weife befähigt

war, wie unter den Holländern gleichzeitig der liebenswürdige und gefällige Adriaan van de Velde. Die Gemälde, in denen dies ausnahmsweife gefchehen ift, gehören faft fämmtlich in die Jugendzeit des Teniers. So auch, in der Weffelhoeft'fchen Sammlung, die vlämifche Landfchaft von Lucas van Uden, deren matte braungrüne Färbung erft durch die wenigen farbigen Figürchen von Teniers' Hand ihre Haltung und feine Wirkung bekommen hat.

Ein aufserordentlich wirkungsvolles vlämifches Bildnifs, welches 1833 im Verfteigerungskatalog der Sammlung Goll van Frankenftein als ein Gemälde des A. van Dijck aufgeführt war, fcheint auch in Waagen's Katalog der Weffelhoeft'fchen Sammlung als folches nicht bezweifelt zu werden. „So fchwer es hält — fo äufsert fich Waagen über das Gemälde — in einem derartigen Porträtbilde den Meifter ganz unbedingt zu erkennen, fo fteht dies vortreffliche Bild doch dem van Dijck fo nahe, dafs man es keinem Anderen zuzufchreiben vermag." Ich follte meinen, die hunderte von beglaubigten Bildniffen van Dijck's gäben doch Anhalt genug, um zu beftimmen, ob ein Bildnifs von van Dijck's Hand fei oder nicht; jedenfalls geben fie aber hinreichenden Anhalt, um diefes Bild mit Sicherheit dem Meifter abzufprechen. Die röthlichen Töne im Fleifch, die gefucht kecke Haltung, die Zeichnung der Hand find dem A. van Dijck nicht eigen, wenn fie auch, wie die meiften anderen Eigenfchaften des Bildes, einen von ihm abhängigen vlämifchen Künftler bezeugen. „Welchem anderen Künftler es zuzufchreiben ift", vermag ich leider auch nicht zu fagen. Die Nachfolger des Anthony van Dijck in Antwerpen, die E. Quellinus, Th. Willeborts, F. Coffiers, Pieter Thys, Th. Boyermans u. A. find uns als Bildnifsmaler zwar durch mehr oder weniger zahlreiche Stiche bekannt, aber nur felten in beglaubigten Gemälden. Defshalb ift eine Unterfcheidung diefer Künftler in Bildniffen von der Hand des einen oder anderen derfelben meift aufserordentlich fchwierig.

Ein Meifter in feinem Fach, wie van Dijck als Bildnifsmaler, ift auch Frans Snyders; und zwar ftimme ich in der Werthfchätzung des Künftlers dem Rubens völlig bei, wenn derfelbe auf den Wunfch eines feiner Gönner, der die Thiere in einem bei Rubens beftellten Bilde von Snyders ausgeführt haben wollte, faft entrüftet antwortete: wo es fich um Leben und Bewegung handle, getraue er felbft fich doch ganz Anderes zu leiften als Snyders, deffen wahres Feld die Darftellung von todten Thieren fei. Diefe umfangreichen Stillleben, meift die reiche und bunte Beute der Jagd, gemifcht mit Früchten und Blumen von Feld und Garten, find von einem fo grofsen Sinn in der Anordnung, von einer Frifche der Auffaffung, einer Kraft der Farbe und Meifterfchaft der malerifchen Behandlung, dafs fie theilweife neben den Werken von Rubens Stand halten und als wahrhaft grofse Decoration wirken. Das Weffelhoeft'fche Gemälde, welches neben verfchiedenen ebenbürtigen grofsen Stücken von Hondecoeter, Weenix u. A. den würdigen Schmuck des Efsfaales bildet, ift neben der grofsen malerifchen Anordnung, Pracht der Färbung und Breite der Behandlung noch durch die Tiefe der Färbung und ein feltenes Helldunkel befonders ausgezeichnet.



DIE ÄLTERE HOLLÄNDISCHE SCHULE.

VON diefer kleinen Zahl von Gemälden vlämifcher Künftler leitet uns eine Landfchaft des ALEXANDER KEIRINCX zu den holländifchen Meiftern, welche nach Zahl und Werth ihrer Gemälde weitaus den Hauptbeftandtheil der Sammlung ausmachen. Keirincx ift ein Antwerpener von Geburt: durch Jof. van den Branden erfahren wir, dafs er dort am 23. Januar 1600 geboren wurde, 1619 als Meifter in die Lucasgilde trat, fich 1622 bereits verheirathete und im Frühjahre 1626 noch in Antwerpen lebte. Von den weiteren Schickfalen, fügt van den Branden hinzu, fei nichts bekannt; englifche Schriftfteller wollten wiffen, er fei an den Hof in London berufen und in England geftorben. Die ältefte Quelle für diefe Annahme ift Walpole, der in feinen „Anecdotes of Painting etc." eine Zeichnung mit der Anficht des Parlamentsgebäudes in London vom Jahre 1625, fowie ein Gemälde mit Figuren von C. Poelenburg, angeblich J. C. Keerincx bezeichnet, anführt. Bryan-Stanley nennt ihn James Carings, vielleicht nur auf Grund jener offenbar von Walpole falfch gelefenen Infchrift. Denn ich möchte nicht mit H. Riegel („Beiträge zur niederländifchen Kunftgefchichte" II, 177) neben Alexander Keirincx noch einen zweiten Maler Jacob Keirincx annehmen, der nach feiner Anficht in England thätig gewefen fein foll. Von einem folchen Künftler ift bisher nichts bekannt geworden; der Umftand, dafs Walpole eine Landfchaft feines Keirincx mit Staffage von Poelenburg anführt, fpricht vielmehr — wie wir gleich fehen werden — für Alexander Keirincx. Auch find die Gemälde, die ich in englifchen Sammlungen unter Keirincx' Namen gefehen habe, fämmtlich von Alexander. Wefshalb Roofes fowohl als van den Branden vollftändig darüber hinweggehen, dafs Houbracken den Künftler unter den Utrechter Malern und als Mitarbeiter des C. Poelenburg aufführt, ift mir nicht recht verftändlich. Verfchiedene Bilder von Keirincx beweifen die Richtigkeit diefer Angabe; fo befitzt die Kunfthalle in Bremen ein vom Jahre 1633 datirtes Gemälde, welches neben dem Namen von Keirincx auch den des C. Poelenburg trägt; eine Landfchaft im Haag und ein gröfseres Bild der Braunfchweiger Galerie zeigen gleichfalls in der Staffage unverkennbar Poelenburg's Hand, und in anderen Landfchaften in Braunfchweig, Stockholm u. f. f. läfst fich die Staffage wenigftens auf Nachahmer Poelenburg's zurückführen. Auf einem befonders guten Bilde der Galerie zu Rotterdam glaube ich die Figuren, Jäger zu Pferde mit Hunden, dem Paulus Hillegaert zufchreiben zu dürfen, alfo wieder einem Utrechter Maler. Dadurch erfcheint mir ein längerer Aufenthalt des Keirincx in Utrecht aufser Zweifel; nach den beiden eben angegebenen Daten auf gemeinfamen Bildern von ihm und Poelenburg müfste diefer Aufenthalt mindeftens in die Jahre 1633 und 1640, oder von 1633 bis 1640 fallen; der Umftand aber, dafs das Rotterdamer Bild noch alterthümlicher im Charakter ift, als das von 1633 datirte Gemälde in der Bremer Kunfthalle, macht es wahrfcheinlich, dafs Keirincx bereits mehrere Jahre früher in Utrecht anfäffig war. Vielleicht vertaufchte er fchon 1626 oder bald darauf den Wohnfitz in feiner Geburtsftadt mit dem in Utrecht. Sein Todesjahr pflegt in den Galeriekatalogen regelmäfsig in das Jahr 1646 gefetzt und Amfterdam als Sterbeort angegeben zu werden, obgleich fchon Scheltema in feinem „Amftels Oudheid" die Urkunde über die Aufnahme des Künftlers als Bürger von Amfterdam am 30. Januar 1652 abdruckt. Dabei wird derfelbe ausdrücklich als Antwerpener von Geburt bezeichnet. Weiteres ift uns über fein Schickfal bisher nicht bekannt. Aber diefe wenigen Anhaltspunkte für die Biographie des Künftlers beftätigen doch zur Genüge das Refultat, welches fich uns aus den erhaltenen Gemälden in Bezug auf den künftlerifchen Entwicklungsgang des Keirincx ergibt. In den Landfchaften, deren Entftehung in

die zwanziger Jahre des ſiebenzehnten Jahrhunderts fällt, erſcheint der Künſtler noch mit allen charakteriſtiſchen Eigenſchaften eines vlämiſchen Landſchafters: harte, poſitive Farben, trocken paſtoſer Auftrag derſelben, Vorliebe für einſame Waldinterieurs mit phantaſtiſch gebildeten Bäumen und ſtiliſirtem Laubwerk. So namentlich in dem früheſten Gemälde, der Landſchaft von 1620 in Dresden, in einer Landſchaft aus dem folgenden Jahre in der Braunſchweiger Galerie, in einem Bilde zu Darmſtadt, deſſen Staffage mir die Hand des Seb. Vrancx zu verrathen ſcheint (Nr. 319, dem P. Snyers zugeſchrieben) u. ſ. f. Schon in der Bremer Landſchaft vom Jahre 1633 macht ſich ein feiner Sinn für Ton geltend, welcher allmälig die Localfarbe völlig beherrſcht und ſelbſt verdrängt; ſo in der Braunſchweiger Landſchaft von 1640 und in dem kleinen Weſſelhoeft'ſchen Bilde vom Jahre 1648[1], dem ſpäteſten Datum auf den mir bekannten Gemälden. Sie ſind in einer hellbraunen, dünn aufgetragenen Farbe flüſſig behandelt und erſcheinen faſt wie braun-in-braun gemalte Skizzen. Keirincx iſt hier offenbar von der älteren in Tonmalerei aufgehenden Richtung der holländiſchen Kunſt beeinflufst, während er ſeine Vorliebe für das Waldesdickicht und maleriſche alte Bäume ſtets beibehält. Dadurch erſcheint er in dem poetiſchen Waldmotiv des kleinen Weſſelhoeft'ſchen Bildes ſchon faſt als Vorläufer des Jacob van Ruisdael.

AK, 1648

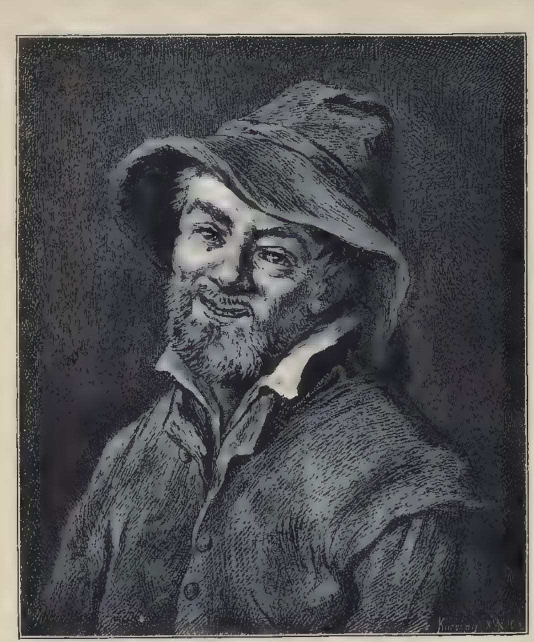
Ich bin hier ſo ausführlich auf den bisher kaum beachteten Künſtler eingegangen, nicht etwa weil ſeine Werke einen beſonderen, nicht genügend geſchätzten künſtleriſchen Werth beſäſsen, ſondern weil Keirincx als einer der vlämiſchen Landſchaftsmaler, welche nach Holland auswanderten, auf die Ausbildung der Landſchaftsmalerei in Holland von einer über das rein künſtleriſche Intereſſe hinausgehenden Bedeutung geweſen iſt, und zugleich in ſeiner eigenen Entwicklung, ähnlich wie Roelant Savery, wie die beiden Nieulandt u. A., den ſtarken rückwirkenden Einfluſs der holländiſchen Kunſt erfahren hat. Den unmittelbaren Einfluſs von Keirincx kann man, wie ich glaube, in verſchiedenen Utrechter Landſchaftsmalern, namentlich der Poelenburg'ſchen Richtung erkennen, insbeſondere aber auch in den Jugendwerken des Herman Sachtleven.

Was die Weſſelhoeft'ſche Galerie ſonſt an Gemälden der älteren holländiſchen Schule aufzuweiſen hat, iſt faſt ausſchlieſslich erſt durch den jetzigen Beſitzer erworben. Iſt doch die Freude an der „Tonmalerei" dieſer Schule erſt erwacht mit einer verwandten Richtung der neueren Malerei, welche noch heute am Ruder iſt und ihre Triumphe feiert. Seitdem iſt ein Bildniſs oder ein Studienkopf von Frans Hals faſt noch mehr geſucht als ein Rembrandt'ſches Porträt; und ein Canal von Jan van Goyen, ein Strand von Simon de Vlieger oder ein Frühſtück von Klaas Heda werden in den gewählteſten Privatſammlungen des Continents — denn England hängt weit conſervativer an ſeinen alten Liebhabereien, auch in der Kunſt — neben Gemälden von Jacob van Ruisdael, Willem van de Velde und Jan de Heem aufgenommen. Auch Herr Weſſelhoeft hat mit zuerſt unter den deutſchen Sammlern im gröſseren Stile die maleriſchen Qualitäten dieſer älteren holländiſchen Schule richtig erkannt und gewürdigt und hat ſich daher angelegen ſein laſſen, wenigſtens eine kleine Zahl von guten Werken ihrer hervorragendſten Meiſter für ſeine Galerie zu gewinnen.

Freilich, ob der „Lachende Burſche" von Hals wirklich von dem groſsen tonangebenden Meiſter dieſer erſten Blüthezeit der holländiſchen Kunſt, vom älteren Frans Hals herrührt, wie der Beſitzer glaubt, möchte ich bezweifeln. Allerdings iſt das Motiv, ſind der Typus des Burſchen wie die Auffaſſung und Behandlung ganz im Charakter des Frans Hals, aber in jeder Beziehung geringer als in ſeinen

[1] Die letzte Ziffer iſt nicht ganz klar.

zweifelloſen Gemälden. Das heitere Lachen hat etwas Gezwungenes; und die Art, wie die Farben in einzelnen Klexen nebeneinander geſetzt ſind, erſcheint als angelernt und geſucht und wirkt dadurch, trotz aller Breite und Flüchtigkeit, beinahe kleinlich. Bezeichnete Bilder dieſer Art, die unter den Augen des Vaters entſtanden ſein können und in der Erſcheinung deſſen Gemälden täuſchend ähnlich ſehen, ſind ja in der neueren Zeit von verſchiedenen Söhnen des Frans Hals bekannt geworden: von Herman Hals, von Johannes und Reynier Hals habe ich in meinen „Studien zur Geſchichte der holländiſchen Malerei“ (S. 100 ff.) ſolche Bilder, mit der Namensaufſchrift oder den Monogrammen der betreffenden Künſtler, nachgewieſen. Nur über den gleichnamigen Sohn des Meiſters, über den jüngeren Frans Hals, ſind wir noch am ſtärkſten im Unklaren, obgleich gerade ihm die meiſten und verſchiedenartigſten Gemälde zugeſchrieben werden. Denn einmal iſt das Monogramm, welches auf verſchiedenen genreartigen Studienköpfen vorkommt, die ihm zugeſchrieben werden, mit dem einen Monogramme ſeines Vaters identiſch; andererſeits iſt keineswegs zweifellos feſtzuſtellen, ob die mit einem ganz abweichenden eigenthümlichen Monogramm gezeichneten maleriſchen Stillleben, welche jetzt als Werke des jüngeren Frans Hals gelten, wirklich dieſem Künſtler zugeſchrieben werden können, deſſen Vor- und Zuname ja in der That gerade aus den einzelnen Buchſtaben jenes Monogrammes herausgeleſen werden kann. Zweifellos von der Hand dieſes jüngeren Frans Hals ſind nur jene Sittenbilder mit wenigen Figuren in der Art der früheſten Gemälde des Jan Molenaer, von denen ein mit dem ganzen Namen bezeichnetes Bild ſich in der Galerie zu Schwerin befindet. Der lachende Knabe in der Sammlung Weſſelhoeft trägt die Inſchrift:



Frans Hals, „Lachender Burſche“.

F. Hals.

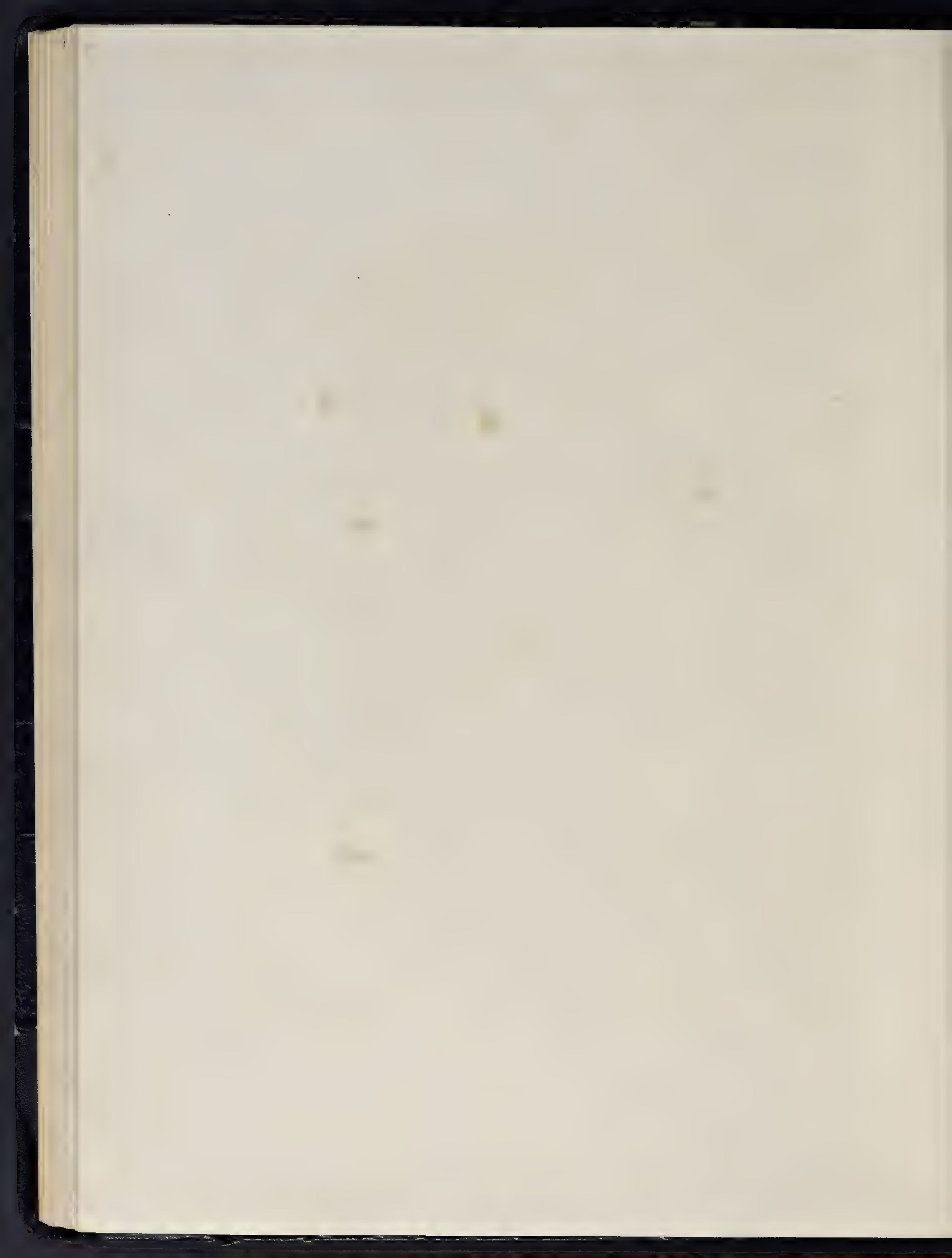
16 23

deren Echtheit ich, wenigſtens für die Jahreszahl, nicht verbürgen möchte.

Unter mehreren Gemälden der älteren holländiſchen Landſchafterſchule gebührt der „Stillen See“ von Simon de Vlieger der Vorzug. Herr Weſſelhoeft erwarb das Gemälde vor ſieben oder acht Jahren



DAS SCHLÖSSCHEN AN DER MAAS.



auf einer Verſteigerung zu Frankfurt am Main. Es iſt ein charakteriſtiſches Werk der ſpäteren Zeit des Künſtlers. Der volle Zauber desſelben iſt in Hecht's Radirung zum Ausdruck gebracht. Der breite Schein eines heiſsen ſonnigen Sommertages lagert auf der trägen Waſſerfläche, welche die Farben wie in einem goldenen Spiegel auffängt und leuchtend zurückſtrahlt. Die durchſichtigen grauen Mitteltöne und die klaren ſchwärzlichen Schatten bilden den maleriſch trefflich abgewogenen Gegenſatz gegen dieſe goldige Lichtmaſſe. In ſolchen Gemälden ſteht der Künſtler dem Albert Cuijp nahe und iſt er der unmittelbare Vorläufer und wohl auch das Vorbild des Jan van der Cappelle. Mit derſelben Meiſterſchaft, wie dieſe heitere Stille des Meeres, deren ſonniges Licht eine eigenthümlich beſeligende Stimmung im Beſchauer reflectirt, malte De Vlieger das Meer bald im bunten Feſtſchmucke, belebt durch hunderte von Schiffen und Boten mit farbigen Flaggen und Wimpeln, bald im fahlen Licht eines trüben Herbſttages bei kalter ſcharfer Briſe, oder ſelbſt in höchſter Aufregung, vom Sturme gepeitſcht und durch das unheimliche Aufleuchten des Blitzes erhellt, die Schiffe auf den thurmhohen Wellen herrenlos der Felſenküſte zutreibend. Jene farbigen, ſonnigen Bilder der ſtillen See gehören faſt ausnahmslos der ſpäteren Zeit des Künſtlers, den Vierziger und Fünfziger Jahren des ſiebenzehnten Jahrhunderts an; die einfarbigen Motive des bewegten Meeres ſchildert er dagegen mit Vorliebe in ſeiner Jugend. Seltener begegnen wir dem mannigfaltig begabten Künſtler in einem Wintermotiv oder in einem Gemälde von einfach landſchaftlichem Vorwurf, wie er ſie in ſeinen häufig vorkommenden Zeichnungen gerade bevorzugt. Hier iſt er in der Schilderung heimlichen Waldesdunkels und üppigen Baumwuchſes ein Vorläufer von Antony Waterlo und Jacob van Ruysdael. Vor dieſen Landſchaftern hat er aber noch ſein feines Verſtändniſs auch für die belebte Natur voraus: ſeine Staffagen, die in der früheren Zeit gelegentlich den wichtigſten Theil des Bildes ausmachen, ſind ebenſo charakteriſtiſch wie maleriſch gezeichnet; und von ſeinem Verſtändniſs der Thierwelt geben namentlich ſeine Radirungen von Federvieh das beſte Zeugniſs.

S DE VLIEK

Waagen nennt den Simon de Vlieger einen Schüler des Jan van Goyen; aber ſoweit ſich dieſe beiden Künſtler überhaupt ähnlich ſind, laſſen ſie ſich vielleicht richtiger als gleichzeitige Meiſter ein und derſelben Richtung der holländiſchen Landſchaftsmalerei bezeichnen. Daſs ſie gleichzeitig ſind, beweiſen die Daten auf den Bildern, welche — ſoweit ich ſie habe verfolgen können — bei beiden genau denſelben Zeitraum umfaſſen: vom Jahre 1620 bis 1656. Darnach ergibt ſich die alte Angabe, daſs Vlieger 1612 geboren ſei als hinfällig, was hoffentlich bald durch die Archivarbeiten von A. Bredius in Amſterdam beſtätigt werden wird. Es ſind oft recht eigenthümliche Dinge, welche dieſer rüſtige Forſcher und ſeine holländiſchen Collegen neben den nüchternen Daten von Geburt und Tod, Heirat, Kindtaufen, Miethsund Kaufcontracten u. ſ. f. über die Künſtler zu Tage fördern. Die meiſten der groſsen holländiſchen Künſtler ſind uns ſo an's Herz gewachſen, daſs wir ſie uns gern ſo ehrbar und geehrt, ſo überhäuft von Geld und Gunſt der Reichen und Groſsen ihrer Zeit denken wie unſere modernen Künſtler. Aber als Malerfürſten, wie Tizian und Rubens, als verhätſchelte Fürſtengünſtlinge, wie van Dijck, erſcheinen nur wenige unter den alten Künſtlern im unbarmherzigen Lichte der Urkunden. Recht traurig iſt es oft den Erſten und Edelſten unter ihnen gegangen: Rembrandt's vielfache Noth und Trübſal ſind bekannt; Jacob van Ruysdael wurde auf Verwendung ſeiner Glaubensgenoſſen, der Mennoniten in Amſterdam, in das Armenhaus ſeiner Vaterſtadt Haarlem aufgenommen, in dem er nach einem halben Jahre verſtarb; Hobbema — ſo erfahren wir aus der neuen archivaliſchen Zeitſchrift „Oud Holland" — zog es vor, für ein dürftiges Gehalt faſt vierzig Jahre lang vom Morgen bis zum Abend ſich als Weinmeiſter in Amſterdam mit dem Eintreiben der ſtädtiſchen Steuer auf den Wein abzuplagen, um nicht auf den dürftigen Erlös

ſeiner Landſchaften angewieſen zu ſein, die heute mit dem Tauſendfachen von dem, was der Künſtler ſeiner Zeit dafür erhielt, gezahlt werden. Und wie zahlreich ſind nach den Notariatsacten die Schuldenregiſter, die Pfändungen und Bankerotte unter den holländiſchen Künſtlern der Blüthezeit!

Auch Jan van Goyen gehört zu den Meiſtern, deren letzte Lebensjahre durch alle Kümmerniſſe eines Vermögensverfalles und ſchlieſslich eines Bankerotts verbittert wurden — freilich nicht ohne eigenes Verſchulden. Die zahlreichen Urkunden, welche Bredius im Haager Notariatsarchiv über den Künſtler aufgefunden hat, lehren uns denſelben nämlich als einen leidenſchaftlichen und unverbeſſerlichen Häuſerſpeculanten kennen: ein Grundſtück kauft er nach dem andern, erbaut ein Haus nach dem andern, bis die groſse Handelskriſis, welche namentlich auf Holland um die Mitte des Jahrhunderts in empfindlichſter



Salomon van Ruysdael, „Das Fluſsufer".

Weiſe laſtete, auch ſeinen Speculationen ein trauriges Ende bereitete. Ein Zeugniſs für dieſe ſeine Leidenſchaft fand ich gelegentlich in einem der kleinen Taſchenſkizzenbücher, die von J. van Goyen im Städel'ſchen Muſeum und bei Herrn E. Warneck in Paris erhalten ſind. Dieſes letztere enthält unter allerlei ganz flüchtig notirten Veduten oder der Natur abgelauſchten Stimmungen, die der Künſtler niederſchrieb, wo er ging und ſtand, einige Blätter mit Plänen von Häuſern, Entwürfen von Zimmereinrichtungen und anderen Gedanken und Sorgen eines Bauherrn. Die Gemälde des Künſtlers, welche bei anderen gleichzeitigen Malern, wie J. van Ruysdael oder Rembrandt, in ſo hohem Grade der Ausdruck ihrer Stimmung ſind, werden uns freilich von jenen Plagen und Sorgen des van Goyen nichts verrathen. Grade ſeine ſpäteren Bilder ſind beſonders leuchtend und ſonnig in der Wirkung, Meiſterwerke feinſter Tonmalerei und von freier geiſtvollſter Behandlung. Ein tüchtiges kleines Bild

der Art iſt das „Bollwerk am Canal“, deſſen hellblonder Ton der Färbung und leichte, zeichnende Behandlungsweiſe die Entſtehung etwa in die Mitte der Vierziger Jahre ſetzen laſſen.

VG

Mit Jan van Goyen, oder wenigſtens kurz nach ihm, iſt auch ein ſehr verwandter gleichzeitiger holländiſcher Landſchaftsmaler wieder zur Geltung gekommen, Salomon van Ruysdael. Früher nur beiläufig als Onkel des Jacob van Ruysdael genannt, iſt er jetzt, bei der verwandten Richtung unſerer modernen Kunſt, zuweilen ſo ſehr überſchätzt, daſs ſeine Bilder um das Doppelte und Dreifache höher bezahlt werden als die Gemälde ſeines groſsen Neffen. So erzielte zum Beiſpiel eines ſeiner Gemälde, und zwar nicht ein beſonders ausgezeichnetes, auf der Verſteigerung J. Wilſon in Paris im Jahre 1881 die Summe von 32.000 Francs, während ein ſehr gutes gröſseres Waldinterieur von Jacob van Ruysdael nur mit 12.500 Francs bezahlt wurde. Der Künſtler iſt nun eben nicht „in der Mode“ — ſo pflegt man zur Entſchuldigung zu ſagen —, und ſeine Bilder überſchwemmen daher förmlich den Pariſer Markt, während Salomon noch immer „ſtark geſucht“ iſt. Das Bild in der Weſſelhoeft'ſchen Sammlung trägt neben dem Monogramm die Jahreszahl 1641; es iſt alſo aus der mittleren Zeit. Doch hat es keineswegs den etwas eintönigen ſtrohgelben Ton und die matte Färbung, welche manche Bilder dieſer Jahre unvortheilhaft auszeichnen; es nähert ſich vielmehr durch die kräftigen ſchwärzlich-grünen Schatten im Baumſchlag und die hellen Reflexe im Waſſer ſchon der kräftigen ſtimmungsvollen Wirkung ſeiner ſpäteren vorzüglichſten Gemälde.

S.R. 1641

Ein Stillleben von der Hand des Claas Heda, welches einen Frühſtückstiſch mit einigen Früchten, Auſtern, Brod und anderer Zukoſt neben Pokal und Römer zeigt, gibt einen guten Begriff von der maleriſchen Anordnung und Behandlung dieſer Gattung von Bildern in der erſten Blüthezeit der holländiſchen Malerei. Zugleich bietet es auch einen Fingerzeig für die oben berührte Frage, weſshalb es manchem Künſtler jener Zeit oft ſo ſchlecht erging und geſtattet die Vermuthung, daſs es demſelben wohl nicht immer ſo knapp ergangen iſt; die Thatſache, daſs Adriaen Brouwer im Gefängniſs zu Antwerpen nach etwa einem halben Jahre ein Darlehen von 600 fl. aufnehmen muſste, um damit „ſeine Zehrung im Gefängniſs“ zu zahlen, iſt ein lautredendes Zeugniſs dafür.



DIE BLÜTHEZEIT
DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI.

DIE BILDNISSMALER. — REMBRANDT UND SEINE SCHÜLER.

ALLEN voran in diefer Epoche der holländifchen Malerei, die zugleich eine der glänzendften Epochen der Kunftgefchichte überhaupt ift, mufs REMBRANDT VAN RYN genannt werden. Auch von ihm kann die Weffelhoeft'fche Sammlung ein echtes Gemälde, ein Werk von tadellofer Erhaltung aufweifen: das Bildnifs von Maurits Huygens, bezeichnet

RH. van Ryn
1632

Freilich, den Künftler, der die holländifche Malerei in eine völlig neue Bahn leitete und zu einer Blüthe entfaltete, deren Werke den Vergleich mit den Meifterwerken aller Zeiten beftehen, vermögen wir in diefem Jugendwerke noch nicht zu erkennen. Ich habe an diefer Stelle[1] vor einigen Jahren den Nachweis zu führen gefucht, aus wie kleinen Anfängen der junge Rembrandt fich in faft zehnjährigem Ringen zu der Eigenart emporarbeitete, in welcher er uns Allen vertraut ift. War doch auch der Künftler, auf welchen Rembrandt's Anfänge zurückgehen, der Deutfche Adam Elsheimer, ein fchlichter Kleinmeifter; und die Schüler desfelben, bei denen Rembrandt in die Lehre ging, überfetzten feine märchenhaften Phantafieftücke in plumpe Bauernfcherze, verkehrten feine miniaturartig feine und doch geiftreiche Malweife in eine derbe und lotterige und dabei doch kleinliche Behandlung. Es gehörte ein Genie wie Rembrandt dazu, um in folcher Schule nicht im Keime erftickt zu werden und vielmehr die einzelnen guten Körner darin zu entdecken und in grofsartigfter Weife zu entfalten.

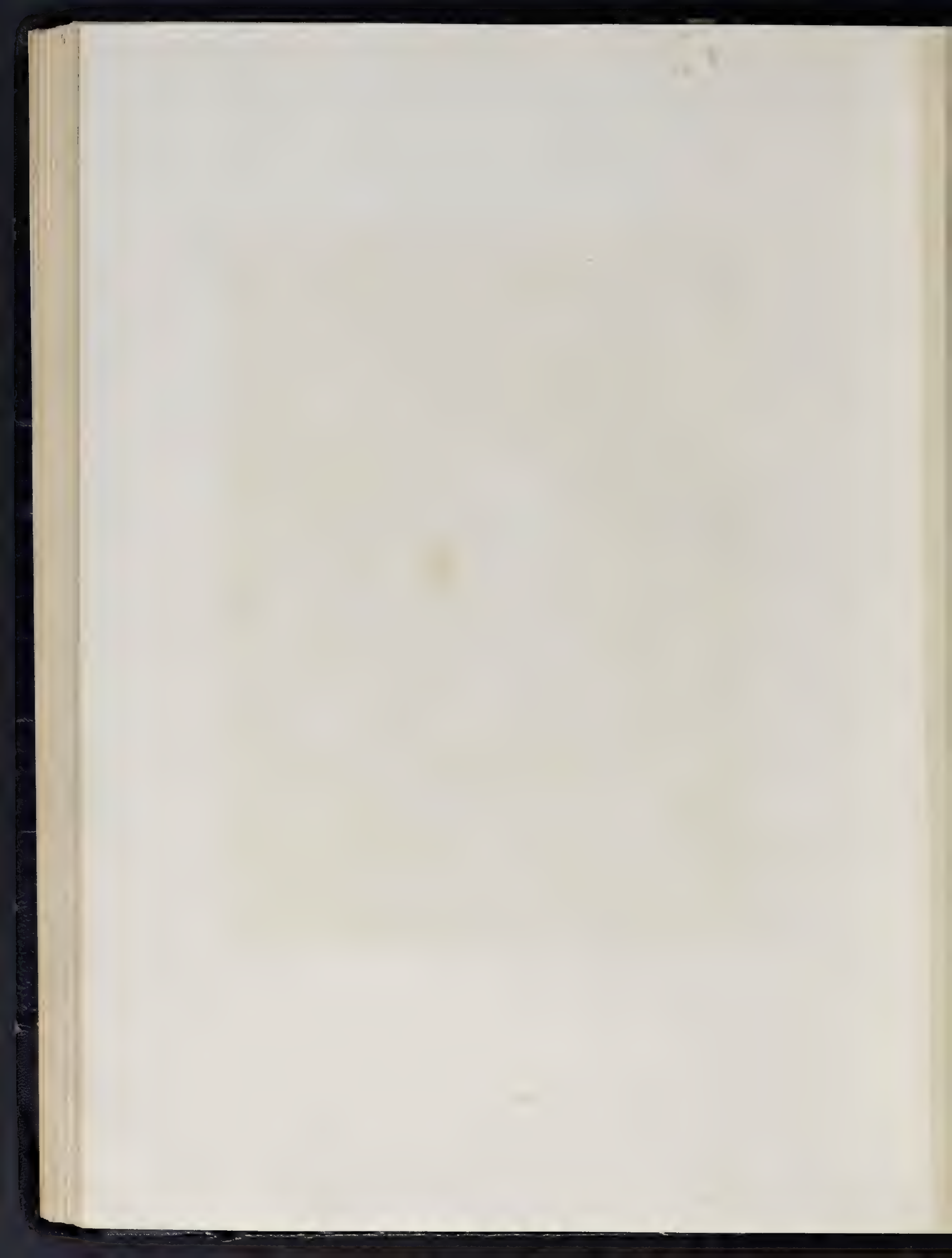
Das Bildnifs des Maurits Huygens, welches in Hecht's wirkungsvoller Radirung vor uns liegt, ift eines der früheften eigentlichen Bildniffe Rembrandt's und verräth daher noch in verfchiedenen Zügen die Einflüffe feiner Lehrjahre. So in dem kleinen Format, im Verftecken der Hände, obgleich der Dargeftellte in halber Figur wiedergegeben ift, in der theilweife noch mangelhaften Zeichnung des Körpers und der Kleidung, im Oval des Kopfes, den ftechenden grofsen Augen und namentlich in den durchgehend rundlichen, knubbeligen Formen des Gefichts und der Gewandung; Eigenfchaften, die eine handwerksmäfsige Angewöhnung der Schule verrathen, welche Rembrandt eben durchgemacht hatte, und die namentlich der Bildnifsdarftellung fchaden mufsten. In naiver treffender Wiedergabe der Perfönlichkeit liefs fich der junge Künftler bei feiner Überfiedlung nach Amfterdam im Jahre 1632 (oder fchon 1631) mit dem bekannteften Bildnifsmaler der Stadt in diefer Zeit, Thomas de Keyfer, noch keineswegs vergleichen. Aber gerade das vorliegende Porträt beweift zugleich, dafs die Gönner Rembrandt's recht daran thaten, den Künftler zur Überfiedlung nach Amfterdam zu beftimmen. Denn abgefehen davon, dafs Rembrandt hier fchon in der Beherrfchung der malerifchen Mittel fich mit den gröfsten Meiftern der älteren holländifchen Schule meffen kann, hatte er in dem ihm ganz eigenen, in diefem Bilde fchon fehr entwickelten Helldunkel das Mittel gefunden, das Innere des Menfchen zu offenbaren, fein Gemüthsleben zu fchildern und damit die Kunft um eine ganz neue Seite zu bereichern.

Die Perfönlichkeit des Dargeftellten, der zu Hollands bekannteften Staatsmännern gehört, wird uns durch eine alte Infchrift auf der Rückfeite der Holztafel gefichert: „M. Huygens Secretaris van

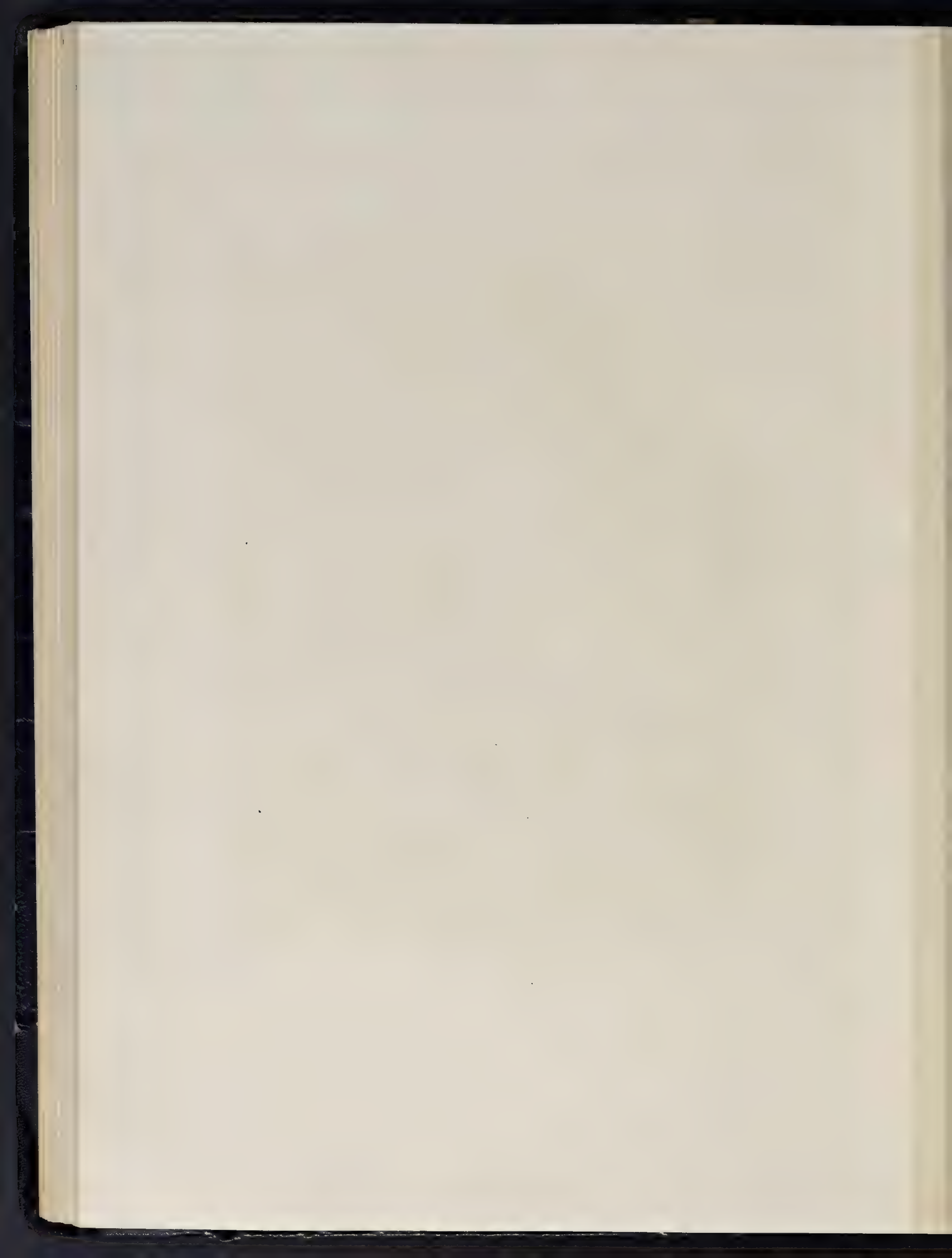
[1] Graphifche Künfte 1882 „Jugendwerke des Rembrandt van Ryn"



BILDNISS DES MAURITS HUYGENS.







den Raad van Staten in den Hage". Bei den Beziehungen, in denen der Künftler damals zu ihm wie zu feinem Bruder Conftantin Huygens ftand, ift es zu verwundern, dafs Rembrandt, als er fich entfchlofs, feine Heimathsftadt zu verlaffen, fich nach Amfterdam und nicht nach dem Haag wandte. Vielleicht war es die Ausficht auf lohnendere Befchäftigung, vielleicht das Streben nach gröfserer Freiheit, oder es waren beide Rückfichten, welche ihn die reiche Handelsftadt der Refidenzftadt vorziehen liefs.

Wäre uns von Rembrandt auch nicht eine unverhältnifsmäfsig grofse Zahl von faft ausnahmslos bezeichneten Jugendwerken erhalten, fo würde uns doch ein halbwegs richtiger Schlufs auf feine eigene Ausbildung fchon aus dem Charakter der Gemälde feiner erften Schüler geftattet fein, jener Schüler, welche fich um den kaum Zwanzigjährigen in Leiden fammelten: Gerard Dou, Willem de Poorter und theilweife auch Jacob de Wet. Ihre Vorliebe für kleines Format und kleine Figuren, der kühle Ton ihrer Gemälde, die fleifsige Durchführung derfelben, die hohen Räume, in welchen fie ihre Compofitionen anordnen, in ihrer früheren Zeit meift auch die Motive, find Eigenthümlichkeiten, welche auch ihrem Lehrer in der gleichen Zeit gemein find. Bei Gerard Dou find folche Motive, welche er feinem Meifter entlehnt, die Eremiten und heiligen Büfser und Büfserinen. Herr Weffelhoeft befitzt ein fehr charakteriftifches, reizvolles Bildchen diefer Art von G. Dou, die büfsende Magdalena; ein bekanntes Werk desfelben, das fich im vorigen Jahrhundert in den Kabinetten van Schuylenburg und Duc de Praslin befand und 1833 mit der Sammlung Goll van Frankenftein verfteigert wurde. Das trefflich erhaltene Bild ift in einem kühlen hellblonden Ton gehalten und, trotz forgfältigfter Vollendung, doch dünn und flüffig faft ohne Anwendung von pofitiven Farben gemalt. Nach diefer Färbung und Behandlung läfst fich dasfelbe etwa in den Anfang der Vierziger Jahre des fiebenzehnten Jahrhunderts fetzen. Kühn's Radirung giebt das Bild trefflich wieder.

Dafs fich um Rembrandt etwa zwei Jahrzehnte fpäter, um die Mitte des Jahrhunderts eine zweite Reihe von Genre- und Kleinmalern im beften Sinne verfammelt oder wenigftens fich ihm anfchliefst, erklärt fich wieder aus der Richtung feiner Kunft in diefer Zeit. In der Mitte feiner Laufbahn und auf der Höhe feines Kunftvermögens fehen wir nämlich den Meifter fich wieder mit Vorliebe der Darftellung im Kleinen zuwenden und in diefer Form die einfachften Motive der Bibel durch Coftüm und Ort, wie durch den Schatz einfacher, aber tief empfundener menfchlicher Gefühle feiner Zeit fo nahe bringen und malerifch durch Pracht der Farbe und Zauber des Helldunkels fo überwältigend ausftatten, dafs die Schilderung des holländifchen Heims und des holländifchen Familienlebens als eine befondere Gattung des Sittenlebens unmittelbar und beinahe nothwendig daraus entftehen mufste. Nicolaus Maes, der Delft'fche Jan Vermeer und Peeter de Hooch (theilweife auch der Lehrer Vermeer's und vielleicht auch P. de Hooch's, Karel Fabritius), faft von gleichem Alter, entwickeln gleichzeitig, jeder in eigenartiger und meifterhafter Weife, diefe nach ihrem hohen inneren wie malerifchen Werthe erft in neuefter Zeit gewürdigte Richtung der holländifchen Malerei. Von allen diefen Künftlern hat die Weffelhoeft'fche Sammlung wenigftens je ein Gemälde zu verzeichnen.

Freilich, in dem Bildnifs von Nicolaus Maes, welches einen jungen Mann in etwa halber Lebensgröfse darftellt und die Bezeichnung N·MAES trägt, ift der Nachfolger Rembrandt's kaum noch zu entdecken. In der That werden diefe Bildniffe mehrfach als Werke des „Rembrandt'fchen Maes" beftritten, und diefer angebliche, fonft ganz unbekannte Bildnifsmaler pflegt im Kunfthandel als der Brüffeler Maes bezeichnet zu werden. Jedoch mit Unrecht, wie ich glaube. Denn abgefehen davon, dafs uns bisher jeder urkundiche Anhalt für die Exiftenz eines zweiten, gleichzeitigen und gleichnamigen Künftlers fehlt, ift auch die Bezeichnung auf den Bildern genau die gleiche wie auf jenen Genrebildern unter Rembrandt's

Einfluſs, und — was wichtiger iſt — es laſſen ſich eine Anzahl ſolcher ſpäterer Bildniſſe nachweiſen, in denen zugleich der Nachfolger Rembrandt's noch deutlich zu erkennen iſt. Ich nenne als ſolches, da es ſich in einer bekannten öffentlichen Sammlung befindet, das Bildniſs eines jungen Mannes in der Galerie zu Braunſchweig. Auch bezeugt ja Houbraken, welcher, nach den genauen Daten, die er von dem Leben des N. Maes gibt, über den Künſtler gut orientirt geweſen zu ſein ſcheint, daſs Maes ſich einige Zeit in Antwerpen aufgehalten hat, um die Kunſtweiſe von Rubens und ſeiner Schüler kennen zu lernen, ſowie daſs er dort beſonders zu Jordaens in Beziehung trat. Den Einfluſs von Jordaens, der ſich etwa gleichzeitig auch bei dem Amſterdamer Bildniſsmaler Johann van Noordt geltend macht, bekunden aber gerade dieſe ſpäteren Bildniſſe des N. Maes auf das Deutlichſte.

Die kleine Straſsenanſicht des Delft'ſchen Jan Vermeer iſt in der Radirung von Hecht mit dem ganzen Reiz des Originals wiedergegeben. Das anſpruchsloſe Motiv, wohl ein Motiv aus Delft, wird in jedem Beſchauer die Erinnerung an den maleriſchen Zauber der kleinen holländiſchen Städte zurückrufen: die engen Straſsen mit ihren alten rothen Backſteinbauten, den hohen Giebeln, den blauen oder rothen Schieferdächern, den Vorläden mit Holzüberdachung — das Ganze im dunſtigen Schimmer der feuchten Meeresluft. Der bekannte Pariſer Revolutionsmann von 1848, der Freund von Blanqui T. Thoré, der uns unter ſeinem Schriftſtellerpſeudonym W. Burger geläufiger iſt, hat in ſeiner trefflichen Arbeit über den Delft'ſchen Vermeer auch dieſes Bild ſchon beſchrieben und hat zugleich nachgewieſen, daſs auf der Verſteigerung von Vermeer's künſtleriſchem Nachlaſs, zu Amſterdam im Jahre 1696, mehrere derartige „Anſichten von Häuſern in Delft" von des Künſtlers Hand vorkamen. Das Zeugniſs dieſes Verſteigerungskataloges muſs uns alle Zweifel darüber nehmen, ob dieſer Maler der Straſsenanſichten, die ſich jetzt ſämmtlich in Privatbeſitz befinden (drei allein bei Madame Lacroix in Paris, welcher Burger ſeine intereſſante Gemäldeſammlung vermacht hat), wirklich derſelbe Meiſter ſei, wie der Maler der „Anſicht von Delft" in der Galerie des Haag und der köſtlichen Sittenbilder in der Art des P. de Hooch, von denen die Meiſterwerke in den Galerien zu Dresden, Paris, Braunſchweig, Berlin, bei Six, Graf Czernin u. ſ. f. allgemein bekannt ſind. Die mattere Färbung, die flüſſige Pinſelführung, die untergeordneten, nur als Staffage behandelten Figuren, ſelbſt das abweichende (vielleicht durch Reſtauration etwas entſtellte) Monogramm

v MEER
1615

könnten ſonſt wohl Zweifel aufkommen laſſen. In der maleriſchen Wirkung verrathen dieſe einfachen Bildchen, denen man Unrecht thun würde, wenn man ſie mit Gemälden wie die „Anſicht von Delft" im Haag oder das Six'ſche „Milchmädchen" vergleichen wollte, ſowohl durch die künſtleriſche Auffaſſung wie die maleriſche Wiedergabe des anſpruchsloſen Motivs, ein ganz hervorragendes maleriſches Talent, unter deſſen Hand jede ſchlichte Studie gewiſſermaſsen unwillkürlich zum fertigen Bilde wurde. So auch dieſe kleine Perle der Weſſelhoeft'ſchen Galerie, welche aus der Sammlung J. Slagregen in Amſterdam ſtammt.

Aus einer holländiſchen Sammlung, von G. Koopman in Utrecht, erwarb der verſtorbene Gründer der Galerie auch das etwas umfangreichere Gemälde des Peeter de Hoch: eine Dame geht einem jungen Mann entgegen, der, mit einem Brief in der Hand, in die Thür tritt. Das Bild trägt die Bezeichnung:

P.d.hooch

Farbengebung wie Lichtwirkung und Helldunkel ſind bei P. de Hooch und Vermeer ſo verwandt, daſs es begreiflich iſt, wenn ihre Bilder, zumal bei den gleichen Motiven, häufig verwechſelt werden, und daſs

der Eine über den Andern faſt vergeſſen wurde. Werden doch heute noch ein paar Meiſterwerke des P. de Hooch, die „Familie im Garten“ in der Akademie zu Wien und das Deleſſert'ſche „Interieur“, welches 1883 wieder mit der Sammlung Nariſchkin in Paris zur Verſteigerung kam, regelmäſsig dem Delft'ſchen Vermeer zugeſchrieben, während unter anderem bis vor Kurzem ein Hauptwerk des Letzteren, „Die Briefleſerin“ in der Dresdener Galerie, als ein Werk des P. de Hooch galt. In dem hieſigen Bilde verräth ſich De Hooch auf den erſten Blick: die reichen Localfarben, in denen Gelb und Roth vorherrſchen, der Durchblick in ein zweites Zimmer, ſowie der kleine Ausblick durch eine Thür auf die Straſse, die Einrichtung der Zimmer, die Coſtüme und ſelbſt die Typen der Figuren ſind uns aus anderen bekannten Bildern des De Hooch vertraut und nur ihm eigenthümlich, nicht auch dem Delft'ſchen Vermeer. Der ſchon etwas kühle bläuliche Ton in den Schatten und die mattere Wirkung des Sonnenlichtes laſſen ſchon auf ein Werk der ſpäteren Zeit, etwa um die Mitte oder gegen das Ende der Sechzigerjahre, ſchlieſsen; und dieſe Zeitbeſtimmung beſtätigen auch die Coſtüme. Die Erhaltung des Bildes iſt, was eigentlich kaum bei einem Gemälde der Sammlung beſonders bemerkt zu werden braucht, eine tadelloſe.

Der „Nachtwache“ Rembrandt's gegenüber war bis vor wenigen Wochen im Trippenhuis zu Amſterdam das „Friedensmahl“ von Bartholomeus van der Helst aufgeſtellt. Der Vergleich, welchen die Direction der Sammlung bei dieſer Aufſtellung zwiſchen dem „Friedensmahle“ und Rembrandt's berühmteſten und umfangreichſten Meiſterwerke herausfordern wollte, wird bei den meiſten Betrachtern zu Gunſten des Gemäldes von van der Helſt ausfallen, wovon ſich Jeder überzeugen konnte, der eine Zeit lang bei ſtärkerem Beſuche das Publicum in dieſem Ehrenſaale des Trippenhuis beobachtet hat. Dieſe Erſcheinung allein aus dem Mangel an künſtleriſchem Sinn oder künſtleriſcher Erziehung im groſsen Publicum zu erklären, ſind wir, glaube ich, nicht berechtigt; es liegt einer ſolchen Werthſchätzung in dieſem beſonderen Falle und überhaupt bei einem Vergleich zwiſchen B. van der Helſt und Rembrandt als Bildniſsmaler doch auch eine gewiſſe Berechtigung zu Grunde. Rembrandt's Auffaſſung und ſeine Darſtellungsmittel, namentlich ſein Helldunkel, konnten der naiven und treuen Schilderung der Perſönlichkeit leicht gefährlich werden, da ſie, der Steigerung und treffenden Wirkung des geiſtigen Ausdruckes zu Liebe, auf die Wiedergabe von manchem Detail verzichtet, welches bei dem Porträt nicht ohne Bedeutung iſt. Gerade in der „Nachtwache“ iſt dies, wie mir ſcheint, bei verſchiedenen Köpfen der Schützen zum Schaden ihrer bildniſsartigen Wirkung geſchehen. Das kann man dem „Friedensmahl“ wahrlich nicht vorwerfen. Van der Helſt iſt hier, wie überhaupt in ſeinen Gemälden, ein ſo treuer Beobachter der Perſönlichkeit in ihrer ganzen Erſcheinung, mit allen ihren Zufälligkeiten und Äuſserlichkeiten bis zu den Kleidern und Schmuckſachen, daſs ſeine Bildniſſe ſofort überzeugend zum Beſchauer ſprechen: ſo und ganz ſo hat der betreffende Mynheer ausgeſehen, ſo hat er ſich bewegt und ſo ſich getragen. Der feine maleriſche Sinn in der reichen Färbung, die elegante und zugleich leichte Behandlung, welche namentlich in einer glänzenden Wiedergabe der Stoffe zur Geltung kommt und dadurch beſonders beſtechend wirkt, entſprechen der lebendigen Auffaſſung. Freilich erſcheint dieſelbe, verglichen mit der Auffaſſung in dem Bildniſſe eines Frans Hals, Thomas de Keyſer oder gar Rembrandt, etwas hausbacken, aber mit einer Beimiſchung von Behäbigkeit und Jovialität, die uns damit ausſöhnt. Auch bietet der Künſtler uns in dieſer eigenthümlichen Miſchung von philiſtröſem Behagen und kleinbürgerlichem Stolz mit Freimuth, Humor, Energie und Weltkenntniſs ein treffendes Bild des Holländers zur Zeit der Blüthe des Freiſtaates.

Waagen's Katalog der Sammlung Weſſelhoeſt weiſt zwei Bildniſſe von der Hand des B. van der Helſt auf. In dem Porträt eines „Mannes in kräftigem Alter“, welches Hudtwalker aus der Sammlung

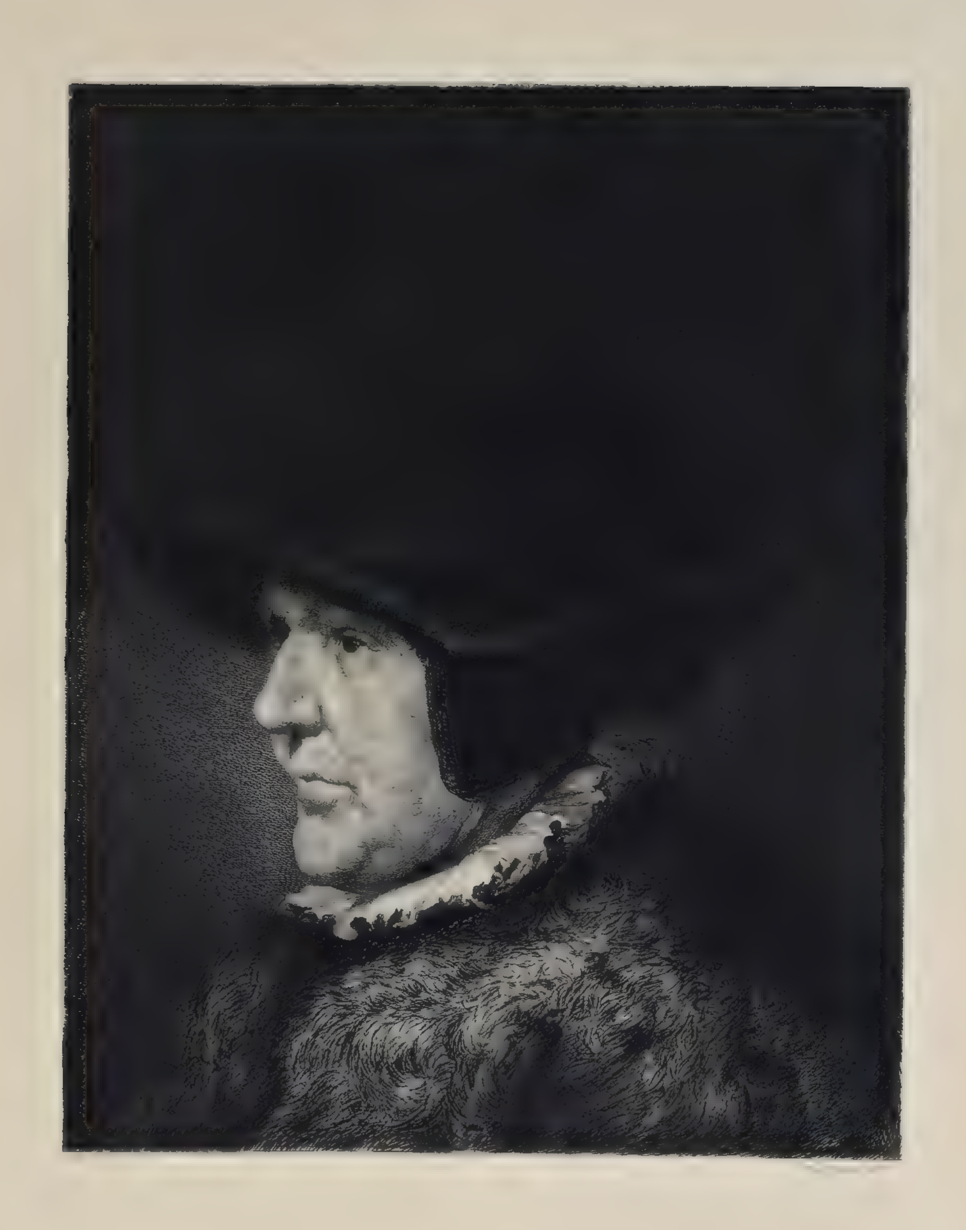
Molkenbuer in Amſterdam erworben hatte, haben wir wohl ein Werk der früheren Zeit des Künſtlers zu erkennen. Jedenfalls erſcheint derſelbe hier noch wenig charakteriſtiſch und ausgeprägt.

Ein zweifellos echtes und ſehr bezeichnendes Werk des „Fenix der Nederlandſche Pourtretſchilders", wie Houbraken den van der Helſt nennt, iſt dagegen das groſse Selbſtbildniſs des Künſtlers mit der Bezeichnung

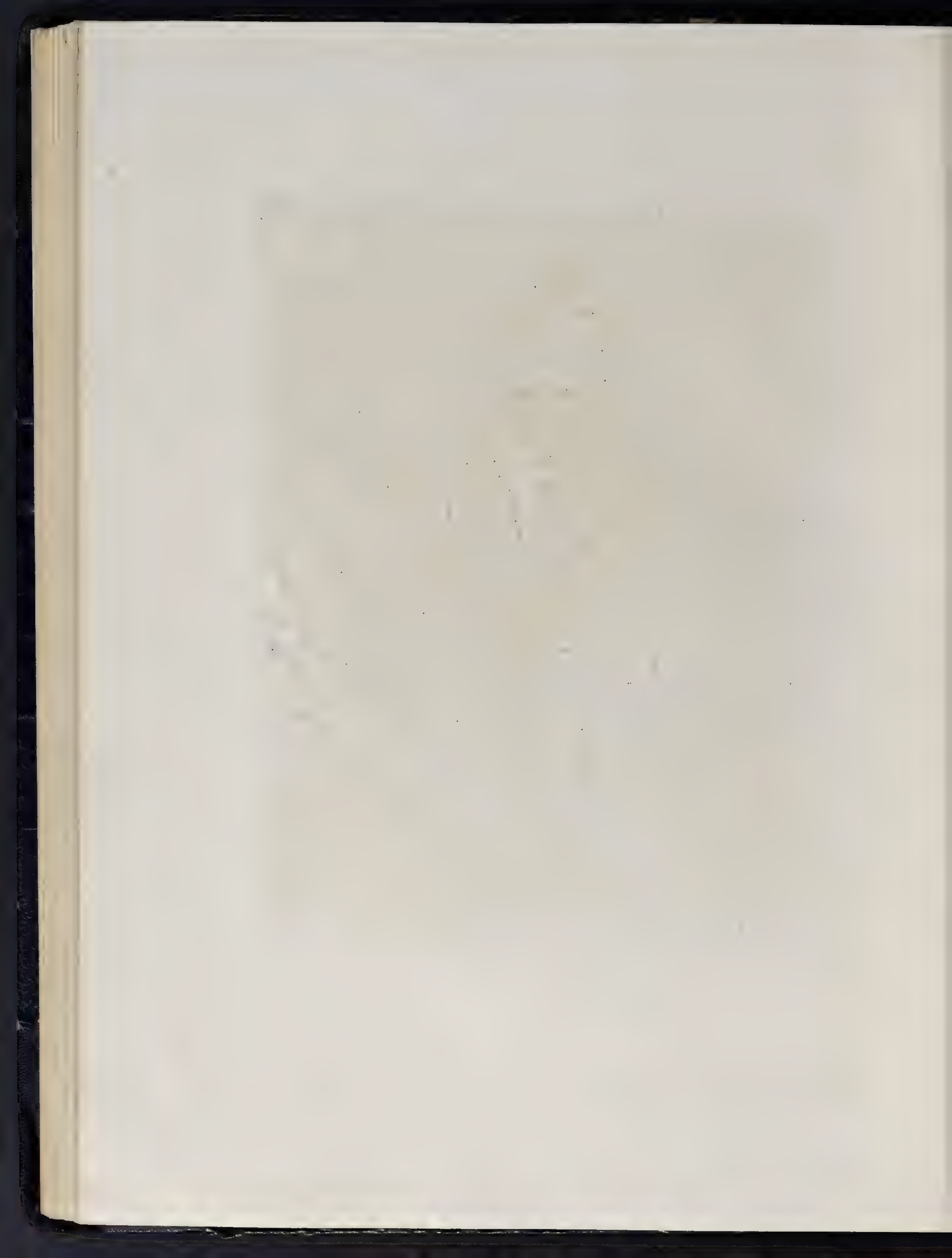
B. vander-helst
1662

Der Künſtler erſcheint hier als ein Mann von etwa fünfzig Jahren; ein Alter, welches auch die erſten genauen Daten beſtätigen, mit denen uns die neueſte holländiſche Urkundenforſchung über Ort und Zeit ſeiner Geburt und ſeiner Jugend bekannt gemacht hat. Bartholomeus war in der That ein Haarlemer von Geburt, wie man bisher vermuthete: bei ſeiner Verheiratung mit Anna du Pier aus Amſterdam, welche er hier am 6. Mai 1636 vollzog, wird er ausdrücklich als ein geborener Haarlemer bezeichnet. Dadurch widerlegt ſich auch die von Houbraken wiederholte Angabe Sandrart's, er habe im höheren Alter eine junge Frau geheiratet. Ein zweites Mal iſt aber der Künſtler nicht vermält geweſen; denn als er am 16. December 1670 in der Walenkerk zu Amſterdam beigeſetzt wurde, lebte Anna du Pier noch. Sie ſtarb am 12. April 1679 in dürftigen Verhältniſſen. Dieſer Umſtand ſcheint auch mit einer weiteren Mittheilung Sandrart's im Widerſpruch zu ſtehen, wonach der Künſtler durch ſeine Bildniſſe viel Geld gewonnen hätte. Oder ſollte B. van der Helſt, als „fröhlicher Geſellſchafter", noch bei Lebzeiten dafür geſorgt haben, daſs die gewonnenen Schätze bald wieder unter das Volk kamen? Den Eindruck eines lebensluſtigen, ſorgenfreien Charakters gewinnen wir in der That aus den heiteren Zügen dieſes Bildniſſes, aus den weichen, etwas aufgeſchwemmten Formen des Kopfes. Dieſes ſorglöſe, joviale Weſen iſt lebendig und frei zum Ausdruck gebracht; und die Ausführung entſpricht in ihrer decorativen Breite dieſer Auffaſſung. Die Wahl der abendlichen Beleuchtung hat das Bild mit einer Vorliebe der Bildniſsmaler der ſpäteren holländiſchen Schule gemein. Aber das warme Abendlicht, das auch das Geſicht mit einem röthlichen Ton übergieſst, hat noch nicht den ſchweren undurchſichtigen Ton, welcher manche Bildniſſe dieſer Art, auch aus der ſpäteren Zeit des B. van der Helſt, empfindlich beeinträchtigt.

Ein tüchtiger holländiſcher Bildniſsmaler, etwa aus der Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, verräth ſich auch in dem Porträt eines jüngeren Mannes mit breitem ſchwarzen Hut. Die Perſönlichkeit iſt in anſpruchsloſer Weiſe aufgefaſst, aber lebensvoll bei einfacher und ſolider Behandlung wiedergegeben. Wer der Künſtler ſein mag, darüber vermag ich nicht einmal eine Vermuthung auszuſprechen. Zu den bekannteren Bildniſsmalern gehört er jedenfalls nicht; aber Holland beſaſs, namentlich in der erſten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, eine Fülle talentvoller und tüchtiger Porträtmaler, von welchen uns nur eine Anzahl der in den gröſseren Städten lebenden Künſtler geläufig zu ſein pflegen. Wenn man bis in die Sitzungsſäle der Rathhäuſer, der Kranken- und Waiſenhäuſer und in die Galerien der abgelegenen kleinen Städte Hollands hineindringt, ſo wird man faſt regelmäſsig durch neue Namen überraſcht; und gerade in den ſtattlichen Bildniſſen der Regenten und Schützen von der Hand ſonſt faſt unbekannter Künſtler wird man am ſtärkſten inne, wie maleriſch das holländiſche Volk empfand, und welche Fülle tüchtiger maleriſcher Kenntniſſe ſelbſt in den kleinſten Städten zu finden war. Was

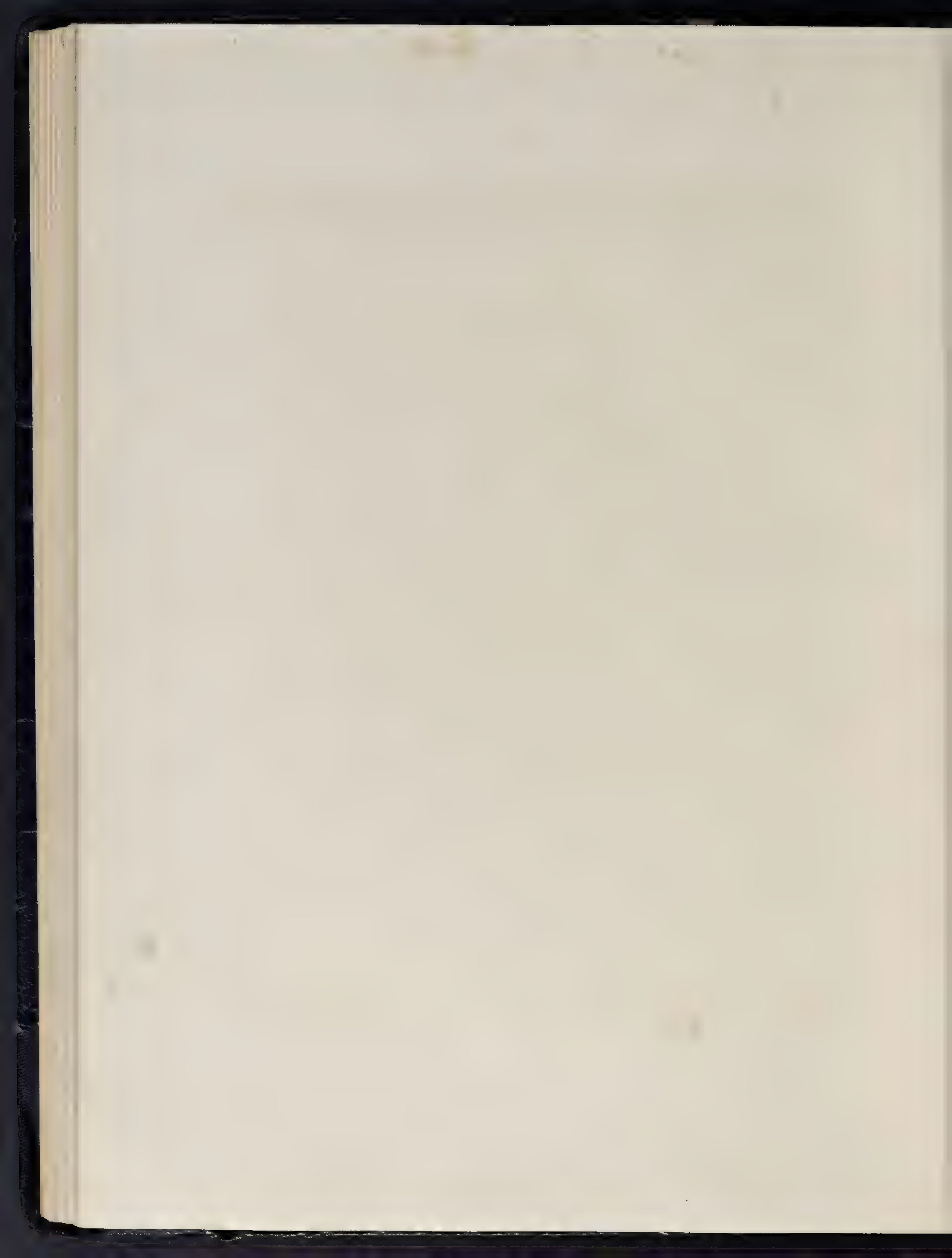


BILDNISS EINER ALTEN DAME.





BILDNISS DES JEAN RÖVER



von Einzelbildniffen folcher Localmaler aufserhalb ihrer Heimat vorkommt, wird dann in den meiften Fällen — falls der Künftler feinen Namen nicht auf dem Bilde angebracht hat — als das Werk des M. Mirevelt, des B. van der Helft u. f. f. ausgegeben.

Der Kopf einer hochbejahrten Frau in fchwarzer Sammetkappe, welchen die Radirung von Doris Raab wiedergibt, ift von Waagen als ein Werk des Albert Cuijp beftimmt worden. Ich kann auch diefer Beftimmung Waagen's nicht ganz beiftimmen; Auffaffung wie Behandlung find in den wenigen echten Bildniffen von der Hand diefes Künftlers wefentlich anders als in unferem Bildnifs; insbefondere find fie energifcher und von einem ftärker ausgebildeten Helldunkel. Ich möchte vielmehr die Hand von Albert's Vater, Jan Gerritsz Cuijp darin erkennen, woraus fich auch die nicht zu leugnende Verwandtfchaft mit früheren Bildniffen des Sohnes erklären würde. In den fpäteren, befonders zahlreich auf uns gekommenen Werken diefes tüchtigen Bildnifsmalers der Stadt Dortrecht beobachten wir die gleiche Abhängigkeit von Rembrandt in dem einfallenden Licht, dem warmen Ton, der weichen malerifchen Behandlung. Nur felten kommen aber feine Bildniffe auch in der zum Herzen fprechenden Auffaffung dem grofsen jüngeren Meifter fo nahe wie in diefem Frauenkopfe, deffen feine Züge noch zur Verftärkung der anfprechenden Wirkung beitragen.



DIE GENREMALER.

Die Weffelhoeft'fche Galerie befitzt auch mehrere befonders ausgezeichnete kleinere genreartige Bildniffe. Die Eigenthümlichkeit, das Portrait in kleinerem Mafsftabe wiederzugeben und dadurch wie durch die Umgebung und das Beiwerk demfelben einen fittenbildlichen Charakter aufzuprägen, ift nicht etwa — wie gewöhnlich angenommen wird — erft eine Eigenthümlichkeit der fpäteren holländifchen Malerfchule. Schon einige der älteren Bildnifsmaler bevorzugen für das Portrait den kleinen Mafsftab; fo namentlich Thomas de Keyfer, dem auch Rembrandt darin in feiner früheren Zeit folgt. Aber auch die älteren Genremaler, namentlich die Maler der „Gefellfchaftsftücke", wählen begreiflicherweife, wenn fie einmal ein Porträt zu malen haben, mit Vorliebe dasfelbe Format, in welchem fie die Figuren auf ihren Sittenbildern wiederzugeben gewohnt find; fo J. A. Duck, A. Palamedes, Codde u. A. Auch Terborch's Auffaffung des Porträts ift ausgebildet worden unter der Einwirkung diefer Künftler, welche — wie wir jetzt mit Beftimmtheit behaupten können — auf die Entwicklung Terborch's von beftimmendem Einfluffe gewefen find. Mit ihnen hat der Künftler noch die aufserordentliche Einfachheit und Anfpruchslofigkeit in der Erfcheinung diefer Bildniffe, fowohl in der Anordnung als in der Auffaffung und Färbung derfelben gemein; Eigenfchaften, durch welche bis vor Kurzem die beträchtliche Zahl folcher Bildniffe von der Hand des Gerard Terborch fo gut wie unbeachtet geblieben find. Erft die Ausbildung des Gefchmacks für das Malerifche hat auch auf diefe Werke des Künftlers die Aufmerkfamkeit der Händler und Sammler gelenkt. In der Erkenntnifs, dafs in der anfcheinend fo einfachen Erfcheinung derfelben fich der gleiche ausgefucht feine malerifche Sinn verbirgt, wie in den fittenbildlichen Darftellungen des Künftlers, der jedoch zur Hebung der vornehmen Erfcheinung der Perfönlichkeit auf jeden ftärkeren Farbenreiz verzichtet, haben in den letzten beiden Jahrzehnten mehrere Dutzend folcher kleiner Bildniffe, meift in ganzer Figur, ihren Weg aus dem Befitz holländifcher Familien in die gewählteften Privatfammlungen und öffentlichen Galerien gefunden. So zählt zum Beifpiel jetzt die Berliner Galerie nicht weniger als fünf folcher Bildniffe (eines derfelben wegen fchlechter Erhaltung im Magazin) und faft eben fo viele befinden fich im Privatbefitz zu Berlin. Ein Hauptwerk diefer Art ift das Bildnifs des Jan de Roever, Bürgermeifters von Deventer, welches Herr Weffelhoeft 1870 auf der Verfteigerung der Rotterdamer Sammlung His-Blockhuifen in Paris erworben hat. Das Bildnifs trägt die etwa gleichzeitige, aber anfcheinend nicht von der Hand des Künftlers herrührende Auffchrift: „Joan Röver, getrouwt met Wilhelmine Rovse, Burgem: van Deventer en Scholtes van Colinfchate. obiit 20 Feb. 1661. gefchildert door G. Terburg."

Die Reize diefer Bildniffe kann weder der Stichel noch auch die Radirnadel voll wiedergeben, da fie vornehmlich in der Farbengebung beruhen. Defshalb ging felbft ein Künftler wie W. Hecht mit Widerftreben an die „undankbare" Aufgabe. Trotzdem wird jeder, der das Gemälde kennt, oder der ähnliche Bildniffe des G. Terborch gefehen hat, Hecht's Radirung durch die Feinheit des Tons, Behandlung der Stoffe und namentlich durch Wiedergabe der vornehmen Erfcheinung des Dargeftellten als eine fehr erwünfchte Gabe begrüfsen. Auch das Original verzichtet ja faft vollftändig auf pofitive Farben und ein wefentlicher Theil feines Reizes liegt gerade in dem malerifchen Sinn, welchen die von Kopf bis zu Fufs in Schwarz gekleidete Figur auf einförmig grauer Wand durch die Mannigfaltigkeit der warmen und kalten Töne innerhalb diefer Farben, durch die Meifterfchaft in der Behandlung der Stoffe und in der Ausbildung des Helldunkels bekundet. Diefe Anfpruchslofigkeit in der Anordnung und Färbung und die Wirkung, welche der Künftler damit zur Hebung der vornehmen und diftinguirten Erfcheinung der Perfönlichkeit erzielt, verdankt Terborch theilweife gewifs dem Vorbilde des Frans

Hals, in deffen Nähe er mehrere Jahre feiner Lehrzeit unter Pieter Molyn verlebte. Sie nähert ihn aber in feinen Bildniffen, fo verfchieden fie im Mafsftab und in der Ausführung find, noch mehr dem Diego Velazquez; und da Terborch, wie uns feine Biographen erzählen und wie uns ein eben veröffentlichter Brief feines Vaters beftätigt (vgl. „Kunftfreund", Juli 1885), längere Zeit fich in Spanien aufgehalten hat, fo glaube ich, dafs ein unmittelbarer Einflufs des Velazquez auf Terborch angenommen werden mufs.

Als Bildnifsmaler im grofsen Style erfcheint Terborch, wenn wir feine Porträts mit den gleichzeitigen Bildniffen eines Frans van Mieris, C. Netfcher oder anderer holländifchen Sittenbildmaler vergleichen. Die Galerie Weffelhoeft bietet dazu in mehreren befonders guten kleinen Bildniffen diefer Art die befte Gelegenheit. Auf der Verfteigerung der bekannten Soeder'fchen Galerie 1859 zu Hannover ift zunächft das männliche Bildnifs erworben, welches die Bezeichnung

F Mieris
1670.

trägt. Auf der Adreffe eines Briefes, welchen der Dargeftellte, ein reich gekleideter, wohlbeleibter Mann im mittleren Alter, in der Hand hält, läfst fich der Name Koops und der Ort Leyden entziffern. Der Dargeftellte war alfo ein Landsmann des Mieris. Auffaffung und die malerifchen Qualitäten des Bildes gibt die Radirung von W. Hecht ebenfo treu als geiftreich wieder. In dem Reichthum und in der Harmonie der Färbung, in der weichen malerifchen Behandlung, dem emailartigen Farbenauftrag, der trefflichen Zeichnung fteht diefes Bildchen, das kaum mehr als fpanngrofs ift, den berühmten Meifterwerken des Künftlers in den Galerien zu Dresden, München und Wien nicht nach, obgleich es bereits etwas fpäter entftanden ift, als die meiften derfelben. Und unter der genreartigen Anordnung und Durchführung hat doch die Wiedergabe der Individualität keine Einbufse erlitten.

Der Ruf des Frans Mieris, deffen Bilder feine Landsleute fowohl, als die fremden Potentaten, welche Holland bereiften, mit Gold aufwogen, ift auch feinen drei Söhnen zugute gekommen, welche nach dem frühen Tode des Vaters, wie die „Heredes Pauli Veronesi" von den Motiven und Studien desfelben einen möglichft ausgiebigen Gebrauch machten. Aber nur in den erften Jahren, folange der Einflufs ihres Vaters und Lehrers noch in ihnen lebendig wirkte, haben fie — innerhalb der Grenze einer folchen faft knechtifchen Nachahmung — gelegentlich ein gutes Bildchen gemalt, welches den geringeren fpäten Arbeiten des alten Frans Mieris nahe kommt. Schon nach kurzer Zeit artet ihre Kunft mehr und mehr in Manier aus, fo dafs die meiften geleckten Gemälde des Jan und Willem Mieris, fowie des Sohnes von Willem, des jüngeren Frans Mieris, kaum über das Mafs mittelmäfsiger Dofenmalerei fich erheben. Befonders empfindlich ftört daneben noch der lüfterne Sinn in manchem ihrer Motive, fowie der gänzliche Mangel an jedem malerifchen Sinn. Dennoch waren ihre Bildchen nicht nur zu ihrer Zeit gefucht, fondern find von den Privatfammlern bis vor Kurzem ftets mit ähnlichen Preifen bezahlt worden, wie die Gemälde des alten Frans Mieris. Namentlich in England beherrfcht die traditionelle Bewunderung ihrer kleinlichen Machwerke die Sammler auch heute noch fo fehr, dafs felbft in einer fo gewählten, mit dem beften Gefchmack zufammengeftellten Galerie, wie die von Sir Richard Wallace, noch verfchiedene Gemälde von Willem Mieris und dem jüngeren Frans Mieris neben Meifterwerken ihres Vaters, des Gabriel Metsu, Terborch und aller anderen grofsen Meifter des holländifchen Sittenbildes hängen.

Auch Herr Hudtwalcker hat fich in der Bewunderung diefer Künftler offenbar dem Vorurtheile feiner Zeit gefügt; aber es macht feinem Gefchmack alle Ehre, wenn wir fehen, eine wie glückliche Wahl er in den beiden Gemälden der Söhne des Frans Mieris getroffen hat. Das eine derfelben ift wieder ein kleines Bildnifs: ein junger Maler in feidenem Schlafrocke und Barett behaglich in feinem

Atelier bei einer Thonpfeife ausruhend. Schon als ein Werk des zweiten, bereits mit dreifsig Jahren verftorbenen Sohnes JAN VAN MIERIS, von dem nur einige wenige Bilder auf uns gekommen find, bietet dasfelbe befonderes kunftgefchichtliches Intereffe. Diefes fteigert fich noch dadurch, dafs wir nach Auffaffung und Alter des Dargeftellten das Selbftbildnifs des Künftlers darin zu vermuthen berechtigt find. Die Färbung ift noch klar und durchfichtig, die Behandlung frei von Ängftlichkeit und Glätte, die Auffaffung athmet behaglich-philiftröfe Anfchauung. Bezeichnet ift das Bildchen

J̃ van Mieris 1688

Das Weffelhoeft'fche Gemälde feines zwei Jahre jüngeren Bruders WILLEM VAN MIERIS, der erft im fünfundachtzigften Lebensjahre zu Leyden ftarb und in feinen fpäteren Werken den Verfall des holländifchen Sittenbildes mit am ftärkften und widerlichften zum Ausdruck bringt, ift diefem Bilde des Jan fogar noch überlegen. Hier ift die Auffaffung des Bildniffes — denn ein folches haben wir nach den individuellen Zügen und dem Coftüm offenbar vor uns — noch mehr in das Genreartige gezogen. Eine junge Dame fteht an einer Fenfterbrüftung vor einem Vogelbauer und fchaut dem Vogel nach, der eben daraus entwifcht ift. Die kräftige Färbung ift fo klar und harmonifch, der Farbenauftrag fo verfchmolzen und emailartig, das Fleifch fo leuchtend, die Landfchaft, in welche man hinausblickt, fo duftig und naturwahr, wie in den guten Bildern des alten Frans Mieris. Das Bild, welches der verftorbene Befitzer 1858 aus der Sammlung Brugmans in Leyden erwarb, trägt die Bezeichnung

W. Van Mieris. Fecit, Aº 1687

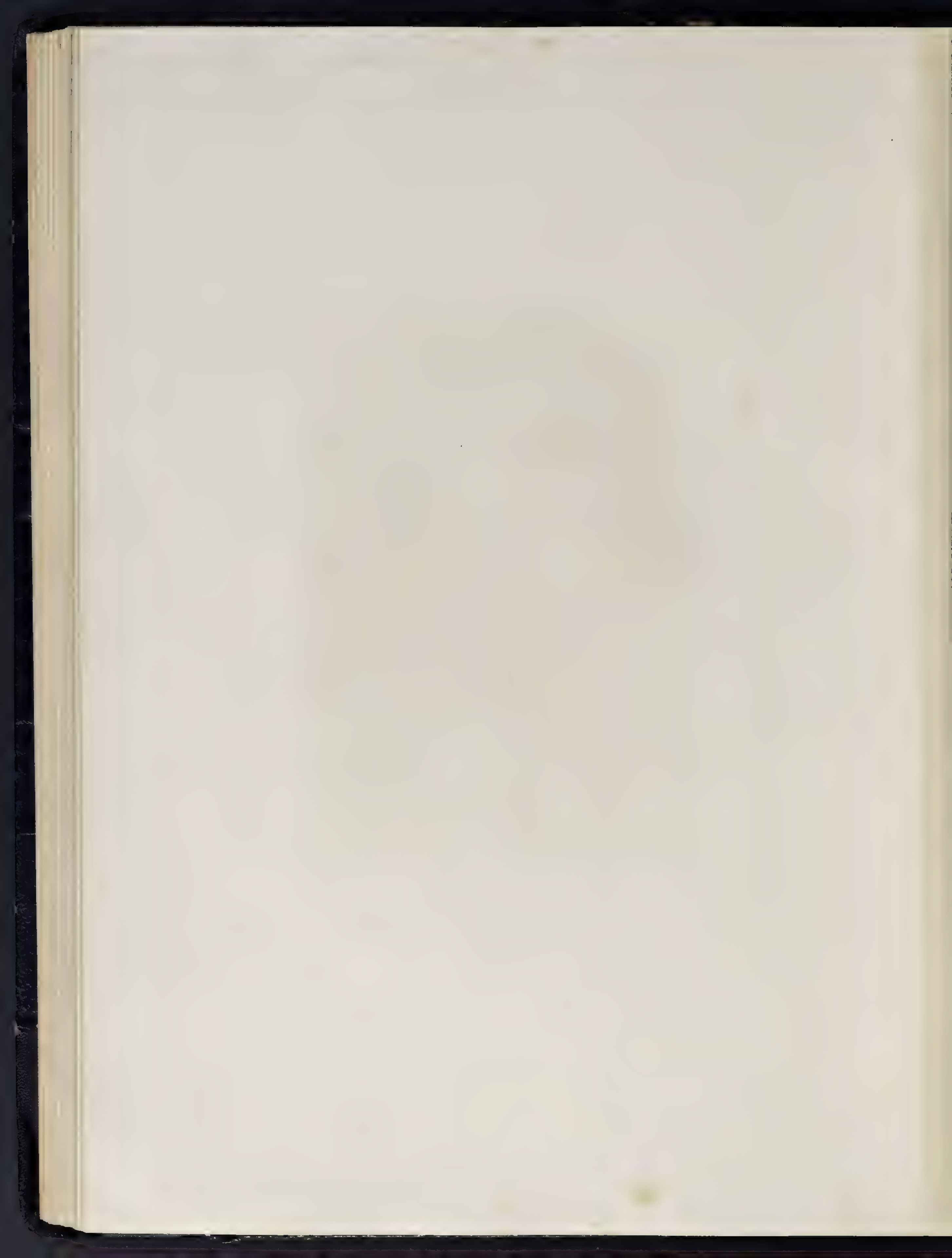
Den Gemälden der Mieris fchliefsen wir am paffendften das Werk eines anderen Jüngers der Leydener Feinmalerei, des Dortrechter GODFRIED SCHALCKEN an: Ein junger Burfche zeigt uns lachend einen Pfannkuchen, aus dem er, in künftlerifcher Anwandlung, eine Maske gemacht hat. Das Bildchen befand fich 1738 auf der berühmten Verfteigerung der Galerie Schönborn in Amfterdam und fpäter, bis 1814, im Mufée Napoléon. Klarheit der Färbung, flüffige und beinahe noch freie Behandlung, duftiger blonder Ton charakterifiren das trefflich gehaltene Gemälde als ein gutes Werk der früheren, noch ganz von Gerard Dou beeinflufsten Zeit des Künftlers.

Ein etwas gröfseres Bildnifs der Sammlung von der Hand des CASPAR NETSCHER, ein junger Mann von fchönen und feffelnden Zügen, zeigt wieder eine andere Auffaffung des genreartigen holländifchen Portraits. Denn einen Holländer dürfen wir Netfcher wohl nennen, obgleich er in Heidelberg geboren war: noch als Kind kam er nach Holland, in Holland wurde er zum Künftler ausgebildet, im Haag liefs er fich dauernd nieder und hier befchlofs er noch jung (jung ftarben ja leider, mit Ausnahme von Terborch, alle grofsen Maler des höheren Sittenbildes in Holland) durch den Tod feine umfangreiche Thätigkeit. Netfcher war ein Schüler des Terborch; aber fowohl in feinen Bildniffen wie in feinen fittenbildlichen Darftellungen ift er nur ausnahmsweife und nur in einzelnen Äufserlichkeiten, wie gelegentlich in den Motiven und in der Behandlung der Stoffe ein eigentlicher Nachfolger des Terborch. Weder in der Charakteriftik noch in der malerifchen Behandlung hat er deffen vornehme und intime Art; Netfcher ift in jeder Beziehung äufserlicher und leerer, dafür aber allgemein verftändlich und gefällig. Seine Färbung und Behandlung hat, trotz des kleinen Mafsftabes und der fauberen Durchführung, einen beinahe decorativen Charakter.

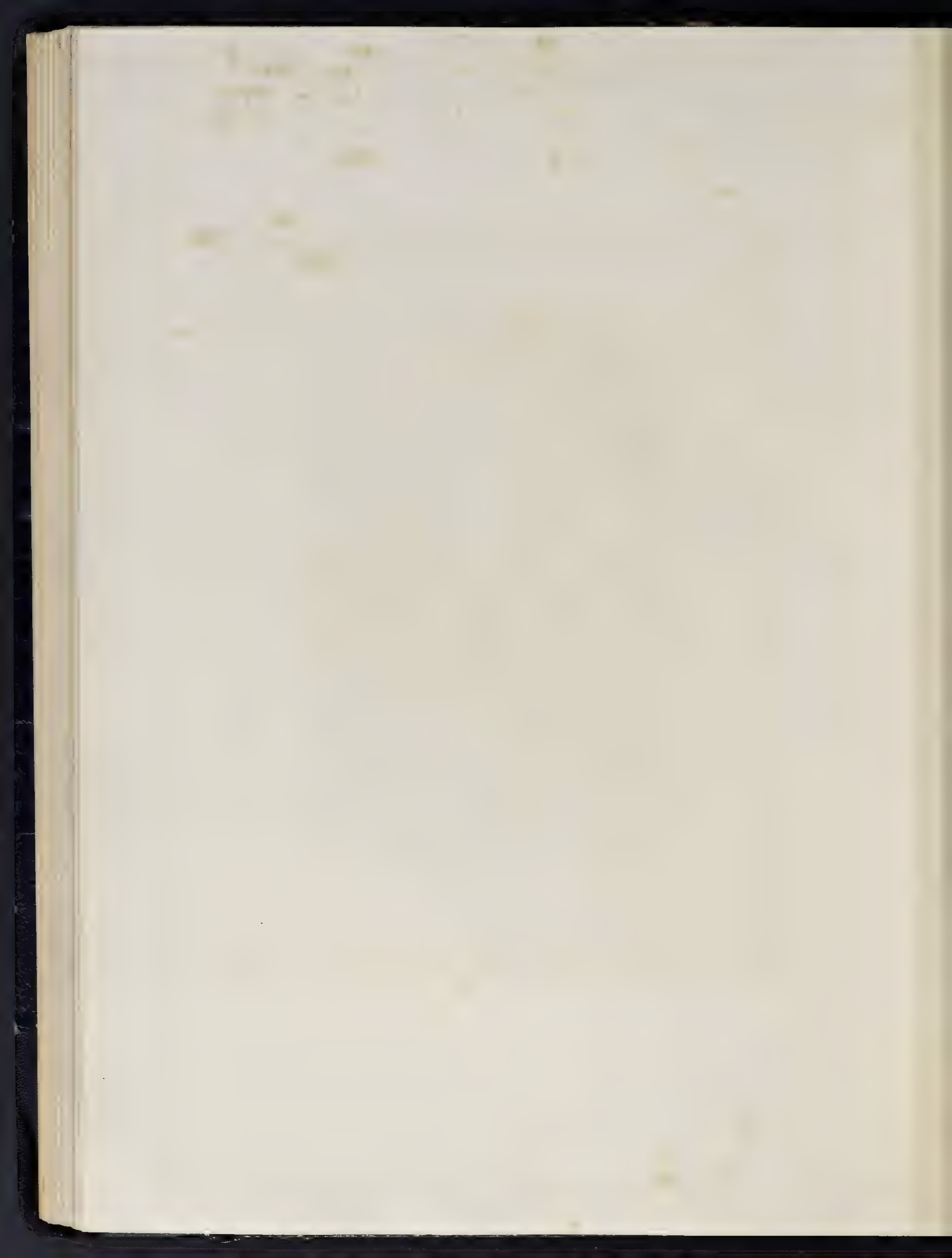
Mehr als bei Netfcher macht fich der Einflufs des Gerard Terborch bei einem feltenen und in feinen Lebensverhältniffen noch faft unbekannten Künftler geltend, bei JACOB VAN OCHTERVELT. Auch ob derfelbe überhaupt in näherer Beziehung zu Terborch geftanden habe, ift vollftändig ungewifs. Gewöhnlich hat der Künftler, gerade wie Terborch, einfache Motive aus der höheren Gefellfchaft oder



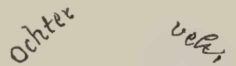
DER RAUCHER.







der dieselbe in der äusseren Erscheinung nachäffenden und übertreibenden Halbwelt dargestellt. Gelegentlich finden wir von ihm auch ein Motiv aus dem Leben der unteren Volksclassen, wie ja auch von Terborch mehrere kleine Meisterwerke mit Vorwürfen dieser Art erhalten sind. Ein solches zeigt der treffliche, mit dem vollen Namen



gezeichnete kleine „Raucher" der Wesselhoeft'schen Galerie, welchen Hecht's Radirung wiedergibt. Von der trefflichen Zeichnung und Modellirung, von dem Schmelz und der Durchsichtigkeit der Farben und von dem feinen, an Terborch erinnernden Ton der grauen und graublauen Farben gibt dieselbe jedoch keine genügende Vorstellung. Das Bildchen befand sich früher in München in der Sammlung des Domherrn Speth, aus welcher es durch Hudtwalcker erworben wurde.

In seinen seltenen sittenbildlichen Darstellungen ist auch Jacob van Loo dem Gerard Terborch verwandt; freilich brauchen desshalb die beiden Künstler keineswegs in irgend welcher näherer Beziehung zu einander gestanden zu haben. Jacob van Loo, der Begründer der bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts thätigen französischen Künstlerfamilie Vanloo, war ein Holländer von Geburt und siedelte erst spät nach Paris über: aber seine künstlerische Richtung war von vornherein eine dem französischen Geschmacke entsprechende. Seine Befähigung, obgleich keine besonders tiefe, war doch eine sehr vielseitige. Wir haben von ihm Bildnisse, wie das Portrait des Michel Corneille, welches er 1663 zum Zweck seiner Aufnahme in die Pariser Akademie malte; er behandelte biblische Motive, mythologische und allegorische Darstellungen, Bilder aus dem Alltagsleben — in der Art wie sie in Frankreich gleichzeitig Lenain malte, — endlich auch eigentliche Genrebilder; nur für die letzteren pflegt er einen kleineren Masstab zu wählen. Immerzeel's Behauptung, dass J. van Loo gelegentlich auch die Landschaften dritter Künstler, wie die des Jan Wynants und M. Hobbema staffirt hätte, habe ich nicht bestätigt gefunden. Mit Vorliebe malte er aber Motive, die ihm Gelegenheit boten zur Darstellung des nackten weiblichen Körpers: „Diana mit ihren Nymphen" (wie in Berlin und Braunschweig), „Paris und Oenone" in Dresden, „badende Mädchen" in der Kunsthalle zu Hamburg; zuweilen auch ein einfaches Modell, wie in der weiblichen Halbfigur im Louvre und in einem ähnlichen, irrthümlich dem B. van der Helst zugeschriebenen Bilde der Eremitage. Über J. van Loo's Lehrer und seinen künstlerischen Entwicklungsgang ist uns gar nichts bekannt; aber seine Bilder gestatten uns den Schluss, den Künstler zu der Richtung jener Akademiker zu rechnen, welche — wie die De Bray, C. van Everdingen, J. van Bronchorst, Jac. Backer, A. van der Tempel, B. van der Helst u. A. m. in ihren historischen Motiven — mit Anlehnung an die gleichzeitige italienische Kunst namentlich in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers die grosse und wahre Kunst auszuüben glaubten. Auch J. van Loo's Bilder sind von dem Vorwurf des oberflächlichen Strebens dieser gesammten Richtung, durch angenehme Formen zu bestechen und durch die Art der Darstellung des Nackten die Sinne gefangen zu nehmen, nicht freizusprechen. Nur wenn er einmal ein einfaches Motiv des Alltagslebens unmittelbar nach der Natur schildert, wie in der „Glaskorallenfabrik" der Galerie zu Kopenhagen, entfaltet er eine Kraft und Wahrheit der naturalistischen Anschauung, eine Energie der malerischen Behandlung und des Helldunkels, die ihn den ersten Meistern Hollands nahe bringt, und die uns bedauern lässt, dass er nicht in solchen Motiven gerade seine Lebensaufgabe gesucht hat.

Auch die seltenen sittenbildlichen Darstellungen des Künstlers haben den ähnlichen Charakter wie seine mythologischen und historischen Motive. Waagen sagt freilich, gerade mit Bezug auf das in seiner

Art befonders ausgezeichnete Bild der Galerie Weffelhoeft, dafs „der geiftige und anmuthige Ausdruck in den Köpfen, die Natürlichkeit der Haltung, die Vollendung in der Ausführung des Stoffes und der fchöne Localton des Hintergrundes diefes Bild auf eine Stufe mit Metsu ftellen und ihm den Stempel deffen, was der Kenner ‚précieux fini' nennt, geben". Aber diefe Anficht kann ich nur für die erfte Zeit des G. Metsu zugeben, in der diefer Künftler noch fo wenig er felbft ift, dafs Gemälde diefer Richtung auch von Waagen nicht erkannt find und dafs ihm diefelben noch jetzt von fo ernfthaften Forfchern, wie A. Bredius, abgefprochen werden. In Metsu's Jugendwerken, wie der „Verlorene Sohn" in der Eremitage und das gleiche Motiv in der Galerie des Fürften Liechtenftein in Wien, ift derfelbe allerdings dem Jacob van Loo, wie uns diefer in feinen Genrebildern entgegentritt, fo fehr verwandt, dafs ich glaube, ein Künftler in der Richtung des J. van Loo und G. B. Weenix mufs der Lehrer des Metsu gewefen fein oder in feiner erften Zeit beftimmend auf ihn eingewirkt haben. Die Motive find genau diefelben: Metsu fowohl wie van Loo führen uns in diefen „Sittenbildern" ganz ohne Scheu das Treiben der fchlechten Häufer in Holland vor; aber auch in der Art, wie fie nur die reiche Färbung der bunten Kleider und die gefälligen Formen der jungen Schönen und ihrer Cavaliere, die im grellften Gegenfatze ftehen zu der einfachen und faft kahlen Umgebung, zur Darftellung zu bringen fuchen, ohne fich viel um den „geiftigen Ausdruck" zu kümmern, entfprechen diefe Jugendwerke Metsu's den Genrebildern des J. van Loo.

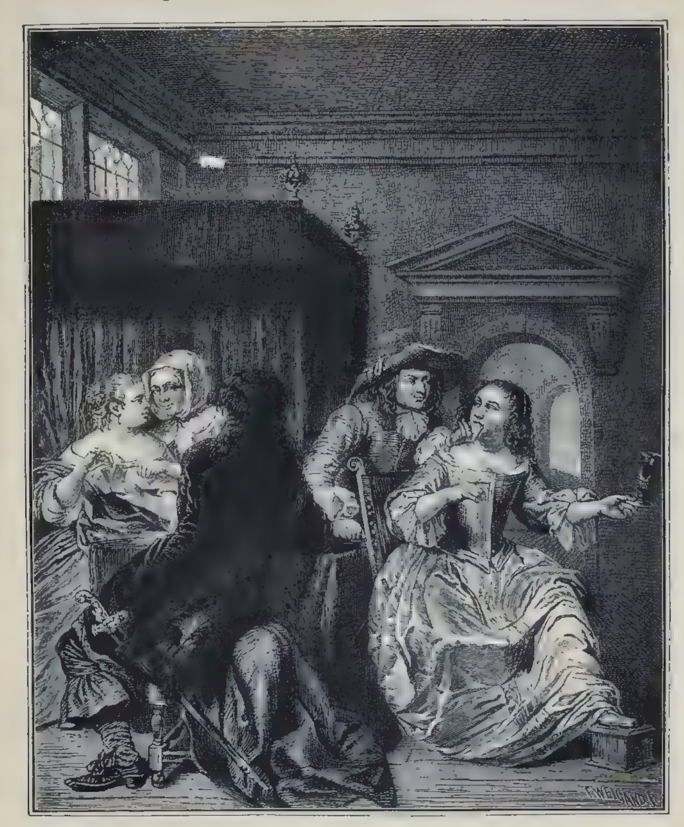
Das Weffelhoeft'fche Bild, eine „Zufammenkunft zweier Cavaliere mit zwei galanten Damen", wie Waagen das Motiv benennt, trägt die Bezeichnung

Jacob van Loo fecit: An 1659

und gehört mit zwei Bildern der Eremitage von ganz ähnlicher Darftellung zu den beften Bildern des Künftlers in diefer Art. Das Motiv gibt der beiftehende Holzfchnitt wieder. Die reiche Färbung ift in einem hellen Ton gehalten; die Behandlung ift fehr vertrieben. Neben fpäteren Werken des G. Metsu oder G. Terborch würde ein folches Gemälde des Jacob van Loo doch ebenfo äufserlich in der Empfindung als bunt und unmalerifch in der Färbung und flach in der Wirkung erfcheinen.

Ein als hiftorifches Genrebild diefer Zeit aufserordentlich feltenes Stück — denn das „hiftorifche Genre" ift eigentlich eine Erfindung der modernen Kunft — bewahrt die Galerie in dem von Waagen dem S. van Hoogftraeten zugefchriebenen Bilde: „Peter der Grofse an einem Tifche über Karten nnd Plänen in Berathung mit den beiden Bürgermeiftern von Amfterdam, Nicolaus Witzen und Johannes Hudde". Da Hoogftraeten im Jahre 1678 ftarb, als Peter noch ein Kind war, fo ift jene Beftimmung Waagen's hinfällig. Auch fehlt uns jeder zureichende Grund, die alte Bezeichnung Nicolaus Koedijck, welche das Bild in der Sammlung J. Moyet in Amfterdam führte, als falfch zu verwerfen. Denn unfere mangelhafte Kenntnifs diefes Malers und verfchiedener gleichnamiger Künftler, fowie die Seltenheit der bezeichneten Werke derfelben berechtigen uns doch keineswegs, fie einfach aus der Kunftgefchichte zu ftreichen. Gerade die neue Archivforfchung wird gewifs über diefen verhältnifsmäfsig jungen Künftler reiches urkundliches Material zu Tage fördern. Das als Genrebild ziemlich umfangreiche Gemälde der Weffelhoeft'fchen Sammlung hat Waagen und hat ältere Forfcher an P. de Hooch erinnert. In der That rufen die Wiedergabe des Raumes mit feiner reichen Ausftattung, die Anordnung der Figuren, zum Theil auch Färbung und Helldunkel fpätere Werke des P. de Hooch in das Gedächtnifs. Doch ift hier die Zeichnung ftrenger, die Auffaffung der Köpfe mehr bildnifsartig, der Ton etwas einförmiger bräunlich, die Beleuchtung klarer aber auch nüchterner; alles bekundet einen begabten und fleifsigen Künftler, der nur zu fpät geboren war, um die Bedeutung eines P. de Hooch oder Metsu

zu erlangen. Nach den wenigen biographiſchen Notizen und den Bezeichnungen auf ihren Werken können wir bis jetzt drei Künſtler Namens Koedijck unterſcheiden. D. Koedijck, wahrſcheinlich 1681 in Zaandam geboren, iſt ein in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts thätiger Kupferſtecher. Ein J. Koedijck zeichnet ein Genrebild in der Art des J. A. Duck, mit der Jahreszahl 1650, welches ſich in der Galerie der Eremitage befindet; und das kleine Koedijck benannte Bildniſs eines Seeofficiers



Jacob van Loo, „Lockere Geſellſchaft".

in ganzer Figur im Rijcksmuſeum zu Amſterdam (früher irrthümlich als Porträt des Pieter Hein bezeichnet) verräth die Hand desſelben Künſtlers, wird aber wohl noch um acht oder zehn Jahre früher entſtanden ſein.[1] Ein Nachfolger — oder ſelbſt ein Schüler des P. de Hooch (wie van Gool behauptet)

[1] Von demſelben Künſtler müſsten (wenn ihre Benennung Koedijck richtig wäre) zwei unter Brouwer's Einfluſs entſtandene Genrebilder in der Göttinger Galerie und eine ſehr verwandte, dem Brouwer zugeſchriebene „Barbierſtube" in der Galerie zu Mannheim (Nr. 121) herrühren. Aber einige bezeichnete Bilder mit gleichen Darſtellungen von der Hand des G. Lundens ſtimmen mit den genannten Bildern ſo ſehr überein, und andererſeits haben dieſelben mit den oben aufgeführten älteren Gemälden des J. Koedijck ſo wenig Verwandtſchaft, daſs wir dieſelben vielmehr als Gemälde des Lundens anzuſehen berechtigt ſind.

iſt endlich Nicolaus Koedijck, über welchen wir nur auf eine kurze Bemerkung dieſes der Zeit des Künſtlers nicht ſehr fernſtehenden Biographen angewieſen ſind. Von ſeinen ſeltenen Bildern, welche nach den Coſtümen den letzten Jahrzehnten des ſiebenzehnten Jahrhunderts angehören, iſt leider kein einziges bezeichnet oder datirt. Die „Clavierſpielerin“ der Sammlung van der Hoop (Rijcksmuſeum zu Amſterdam) und ein Interieur mit einer Dame am Clavier, neben der ein Kind ſteht, welches aus der Galerie van Loon zu Amſterdam in die Galerie Wilſon zu Paris und neuerdings in die Brüſſeler Galerie kam, ſtimmen im Weſentlichen mit dem an Umfang und künſtleriſchem Werth noch vorzüglicheren Bilde der Weſſelhoeft'ſchen Galerie überein. Alle dieſe Gemälde rechtfertigen einigermaſsen Bürger's Ausſpruch über den Künſtler, daſs „Koedijck der letzte Maler der Rembrandt'ſchen Tradition und überhaupt der letzte gute Maler Hollands geweſen ſei“. Bürger wirft übrigens noch die Angaben über dieſe verſchiedenen Maler des Namens Koedijck durcheinander, da er nur an einen Künſtler dieſes Namens denkt.

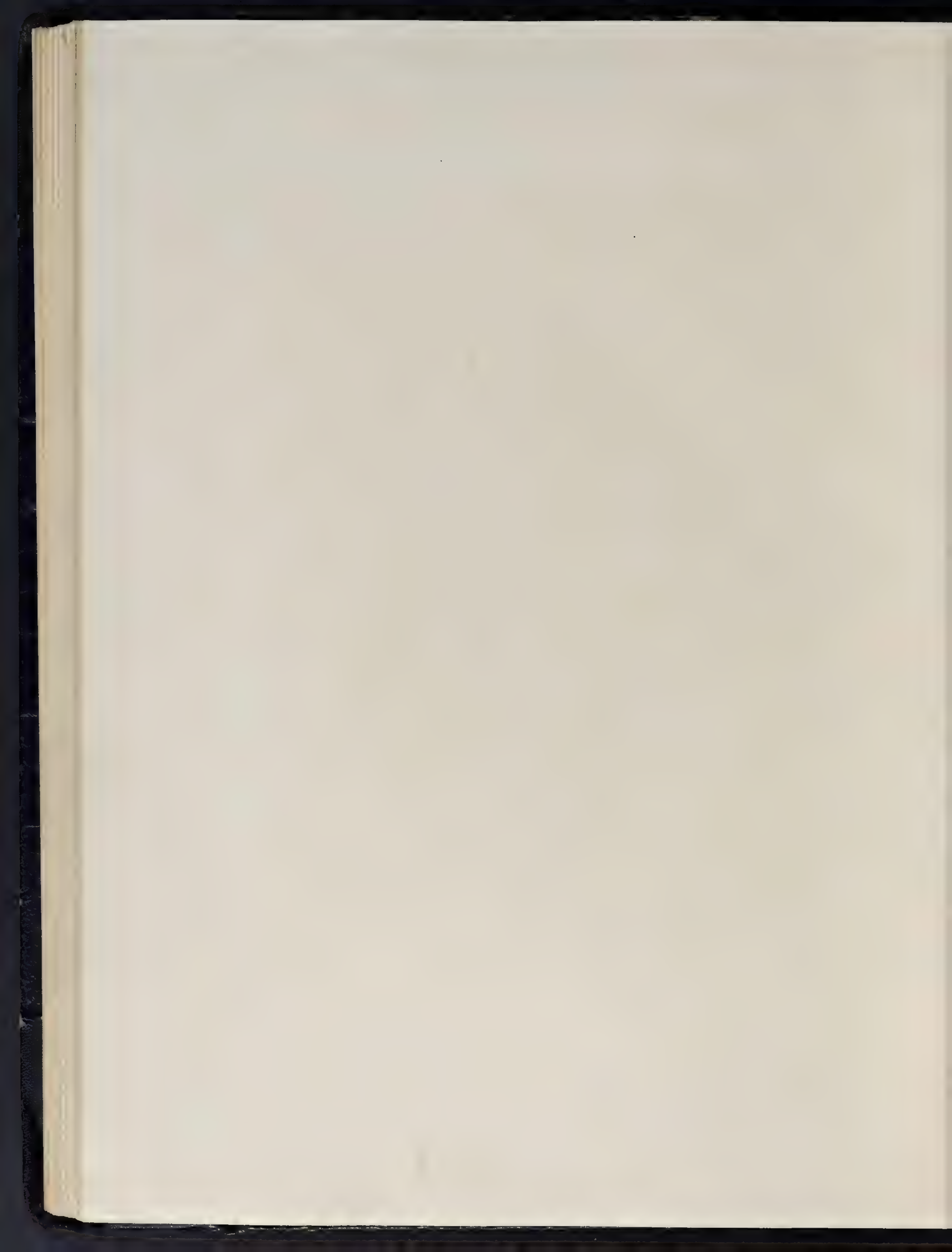
Ein anderes Genrebild, welches gleichfalls wie dieſes Gemälde ſeltener Weiſe die Eigenſchaften vereinigt, ein Prüfſtein für die kritiſche Forſchung und doch zugleich ein anziehendes und gefälliges Werk zu ſein, iſt der „Abgewieſene Freier“. Das Bild galt in der Sammlung unbeanſtändet als ein kleines Meiſterſtück des Quirijn Brekelenkam, bis vor einigen Jahren der verdienſtvolle, leider zu jung verſtorbene holländiſche Forſcher Dr. A. de Vries aus den halberloſchenen Zügen der Inſchrift auf dem Bilde das Monogramm des J. Olis herauszuleſen glaubte. Der Beſitzer bezeichnete mir damals die Lesart von de Vries nach genauer Unterſuchung als zweifellos, und nahm ich deſshalb das Bild bei der Beſprechung des Olis in meinen „Studien“ anſtandslos als ein Werk dieſes vielſeitigen Künſtlers, welcher ſich uns in demſelben wieder von einer neuen Seite zeige. Dieſe Lesart des Monogramms hat ſich aber ſchlieſslich doch als irrthümlich erwieſen. Die Initialen Q. B. laſſen ſich noch deutlich erkennen, wenn auch in einer Form, die bei Quirjin Brekelenkam ungewöhnlich iſt.

Da das Bild auch als Motiv, in Anordnung, Auffaſſung und maleriſcher Eigenart ganz den Stempel des Brekelenkam trägt, ſo dürfen wir es ihm wieder als eines ſeiner vorzüglichſten Werke zurückgeben. Der Künſtler iſt einer der anſpruchsloſeſten, aber dabei doch ein durchaus eigenartiger und lebendiger Erzähler aus dem kleinbürgerlichen Leben Hollands. Bald führt er uns in die Werkſtatt eines Schuſters oder Schneiders oder in das Stübchen der Klöpplerin; bald läſst er uns durchs Fenſter in die Küche blicken, wo die Köchin das Mahl zubereitet, oder führt uns mit ihr auf den Fiſchmarkt oder zur Gemüſehändlerin; ein anderesmal ſchildert er den Handwerker in ſeiner Familie, ausruhend nach der Arbeit, beim Mahle, in Unterhaltung mit dem Nachbar; er begleitet den Arzt zur Kranken, den Maler an ſeine Staffelei, den Gelehrten an den Arbeitstiſch und den Einſiedler in ſeine Grotte. Selten nur wählt er ein etwas ſtärker dramatiſch belebtes Motiv wie hier, wo er den Beſchauer von dem kleinen Liebesroman gerade ſoviel ſehen läſst, daſs er ſich das Ende nach ſeiner eigenen Phantaſie ausmalen kann.

Auch in Bezug auf die maleriſche Qualität iſt dieſes Bildchen den meiſten anderen Werken des Künſtlers überlegen. Der Einfachheit ſeiner Motive und ſeiner Bewegungen entſprechend, ſind ſeine Bilder meiſt nur wenig farbig und in einem klaren bräunlichen Ton gehalten; hier entſpricht dagegen der bewegteren Scene eine reiche leuchtende Färbung, deren Helligkeit und Glanz ein ſehr glücklicher maleriſcher Ausdruck der Situation iſt. Die Radirung von Holzapfel giebt auch den maleriſchen Reiz des Bildes glücklich wieder.



DER ABGEWIESENE FREIER.



Brekelenkam's einfache und einſeitige, aber durch ihre gemüthliche Auffaſſung anheimelnde Darſtellungsweiſe und ſeine maleriſche Behandlung laſſen ihn dem Metsu und N. Maes, ſeltener dem G. Dou verwandt erſcheinen, ſo daſs im Kunſthandel manches ſeiner Bilder unter dem Namen dieſer Meiſter zu gehen pflegt. Den ſchärfſten Gegenſatz gegen ihn bildet unter den holländiſchen Genremalern Jan Steen. Seine reiche Phantaſie, ſein Humor und ſeine Satire, die ihn zum Liebling der engliſchen Sammler gemacht haben, ſeine künſtleriſche Eigenart ſind ſo bekannt, ſo vielſeitig gewürdigt,



Jan Steen, „De Strooplikker“.

daſs es genügt, die beiden Bilder der Weſſelhoeft'ſchen Sammlung einfach namhaft zu machen. Dieſelben ſind charakteriſtiſche Werke, welche die meiſten ſeiner Eigenthümlichkeiten in vortheilhafter Weiſe zur Anſchauung bringen. Der nebenſtehende Holzſchnitt gibt das bedeutendere von beiden, den „Strooplikker“ wieder, welcher 1857 aus der Sammlung J. Moyet in Amſterdam erworben wurde. Die Freude der Kinder iſt mit einer Friſche und Naivetät aufgefaſst und mit ſo breitem und leichtem Pinſel niedergeſchrieben, daſs ſich kaum in einem anderen Bilde des Jan Steen ſo ſehr der Einfluſs des groſsen Meiſters in der Darſtellung des Humors, des Frans Hals, zu erkennen gibt. Eine ſehr viel

reichere Compofition zeigt das „Nikolausfeft", ein Lieblingsgegenftand des Jan Steen, den er benutzt, um die Folgen des Weingenuffes in allen Stufen und auf jedes Alter und Gefchlecht bald mit derber Satire, bald mit gutmüthigem Humor zur Anfchauung zu bringen. In diefem erft kürzlich vom Befitzer aus der Sammlung De Beurnonville in Paris erworbenen Gemälde herrfcht letztere Auffaffung vor. Befonders glücklich find die Kinder wiedergegeben; die Behandlung ift flüffig und flott, die Färbung reich in einem klaren bräunlichen Ton. Nach der malerifchen Erfcheinung gehört diefes Bild der fpäteren Zeit des Künftlers, während der „Strooplikker" noch ein Jugendwerk des Steen fein wird.

Dem Jan Steen in fpäteren Werken ift zuweilen ein Schüler des Adriaan van Oftade, Cornelis Dusart, nahe verwandt; fo auch in dem

Cor: duSart
1688

bezeichneten „Viehhof" in der Galerie Weffelhoeft.[1] Auch Dufart ift, wie Jan Steen, fehr mannigfaltig in den Vorwürfen feiner Gemälde. Hier fchildert er in eigenartiger, anziehender Weife das Innere eines Bauerngehöftes, den vom Vieh belebten Hof, auf dem fich die Familie des Bauern in verfchiedener Weife befchäftigt. Der Himmel zeigt die helle Röthe der Abendfonne und erinnert in der Stimmung an Gemälde von A. Pynacker. Selten nur erzielt der Künftler eine fo feine coloriftifche Wirkung wie in diefem Bilde.

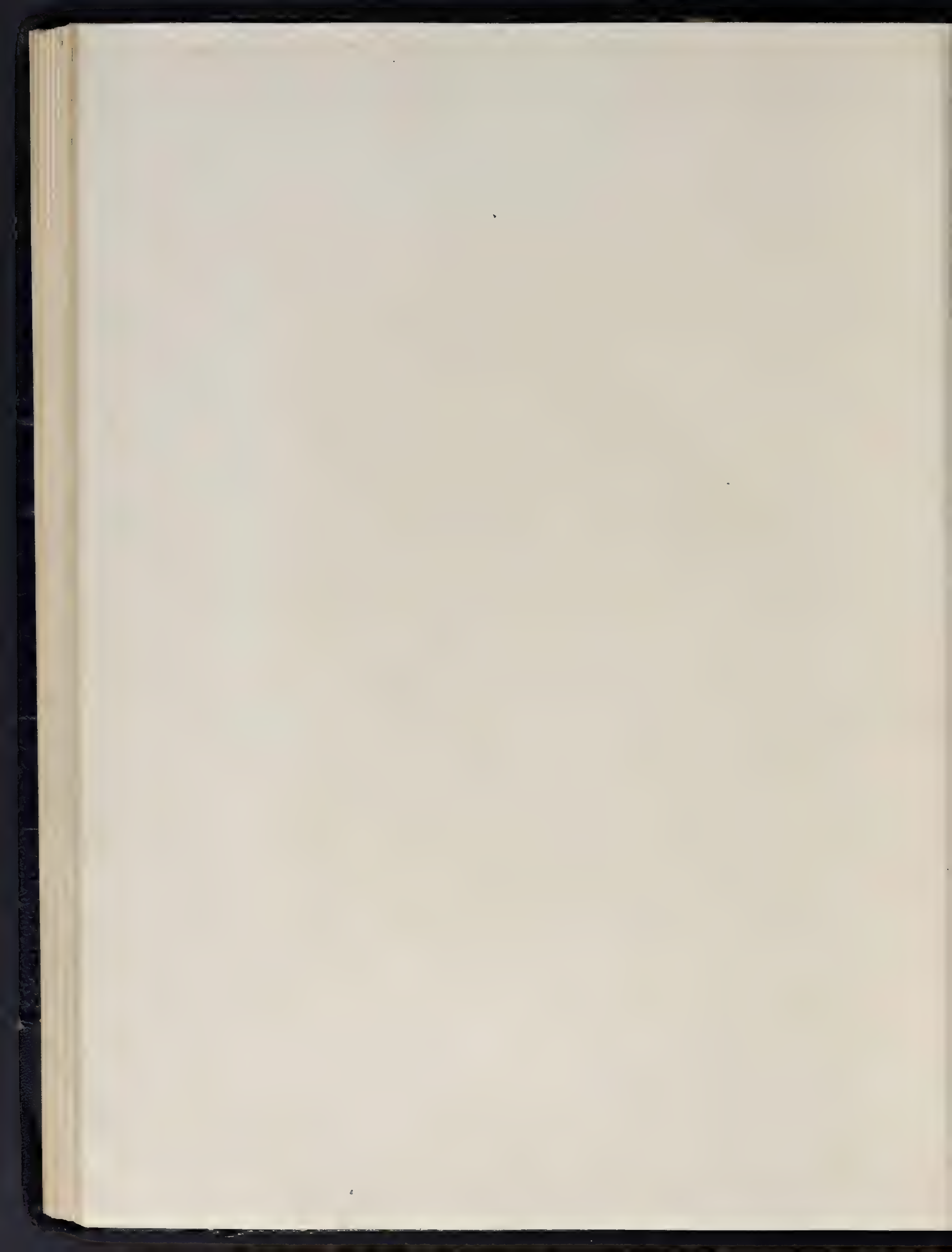
Obgleich Dufart fich hier, wie gefagt, in der Auffaffung fowohl, wie in der malerifchen Behandlung und landfchaftlichen Stimmung mehr dem Jan Steen in ähnlichen Motiven nähert, als feinem Lehrer, fo hat doch auch Adriaan van Ostade gelegentlich ganz ähnliche Vorwürfe für feine Bilder gewählt. In feinen Radirungen hat er fogar feine Darftellungen aus dem holländifchen Bauernleben mit Vorliebe in die freie Natur verlegt und zuweilen auch rein landfchaftliche Motive behandelt. In feinen Jugendwerken ift dies dagegen noch nicht der Fall; in dem ausgefprochenen Streben nach Entfaltung des Helldunkels, welches gerade eine hervorragende Eigenthümlichkeit feiner früheren Bilder ift, wählt er vielmehr faft ausnahmslos das Innere von Bauernhütten als Motive für feine Gemälde. Auch das kleine geiftreiche Bild der Weffelhoeft'fchen Sammlung, welches die Bezeichnung

A ostade 162

trägt, führt uns in das Innere eines Bauernhaufes, einen ärmlichen grofsen Schuppen mit offenem Dachftuhl, deffen malerifche Erfcheinung in feiner Verwahrlofung und feinem Gerümpel dem Künftler intereffanter war, als die wenigen kleinen Figuren, welche faft nur als Staffage in den Raum hineingefetzt fcheinen. Die freie fkizzirende Ausführung in einem klaren hellbraunen Ton, der das Bild faft einfarbig fcheinen läfst, und die feine Ausbildung des Helldunkels erinnern an Rembrandt's gleichzeitige Werke. In der That beginnt um diefe Zeit der Einflufs des wenig jüngeren, aber gewaltigeren Landsmannes fich deutlich auf Oftade geltend zu machen und in glücklichfter Weife feine in mancher Beziehung dem Rembrandt verwandte Eigenart umzugeftalten und weiter auszubilden. Der fiebenundzwanzigjährige Jüngling hatte damals fchon eine Entwicklung hinter fich, welche wir noch in nahezu fünfzig Gemälden, vom Jahre 1630 bis 1636, verfolgen können, während uns zum Beifpiel von einem fo fruchtbaren und berühmten Meifter wie Rubens kaum mehr als ein halbes Dutzend Gemälde aus den gleichen Jahren feines Lebens noch erhalten find.

[1] Die letzte Ziffer der Jahreszahl ift nicht deutlich mehr zu erkennen.





In mancher Beziehung ift diefem Bilde ein zweites Gemälde der Sammlung verwandt, ein fpäteres Werk, welches die Bezeichnung trägt:

A. Ostade 1649 f

Der Raum, in dem eine kleine Gefellfchaft von Bauern fitzt, die fich beim Trunke unterhalten, ift faft ebenfo dürftig wie in dem erften von Raudner radirten Bilde; aber die Figuren find fchon forgfältiger behandelt, find auch fchon durch ihre Anordnung mehr zur Hauptfache gemacht und die Färbung ift kräftiger und reicher. Doch ift der Ton ein ungewöhnlich fchwerer, fo dafs jenem älteren Werke unbedingt der Vorzug gebührt.

DIE BLÜTHEZEIT DER LANDSCHAFTSMALEREI IN HOLLAND.

EINE ähnliche Bedeutung, wie Haarlem für die Ausbildung der nationalen Richtung in der Bildnifsmalerei und im Sittenbilde gewann, hat dasfelbe auch für die Entwicklung derjenigen Richtung der holländifchen Landfchaftsmalerei gehabt, welche wir nach den Motiven, wie nach Auffaffung und Behandlung gleichfalls paffend als die nationale bezeichnen können. Mehrere der hervorragendften, bahnbrechenden Meifter derfelben waren Haarlemer von Geburt und in Haarlem thätig. Aber diefe Künftler bewahrten fich ftets vor der Einfeitigkeit und äufserften Confequenz diefer Richtung, wie fie in einem Jan van Goyen oder in den Jugendwerken des Aalbert Cuijp hervortritt, ihrer Nachahmer ganz zu gefchweigen. Die Bilder der älteren Haarlemer Landfchafter weifen weder die Einförmigkeit und Armfeligkeit der Motive, noch die Eintönigkeit und Farblofigkeit der Färbung auf, zu welchen jene Meifter nicht felten in ihren Gemälden gelangen. Die Efajas van de Velde, Pieter Molyn, Salomon van Ruysdael fetzen allerdings ihr vornehmftes Beftreben in die Entwicklung des Tons als Ausdruck der landfchaftlichen Stimmung, aber fie fuchen dabei den Reiz ihrer Bilder durch mannigfaltige und intereffante Motive, durch Anbringung von reicherer Staffage und namentlich durch eine gewiffe, wenn auch eingefchränkte Betonung der Localfarben zu erhöhen.

Von Haarlem ging daher auch der Anftofs zu einer neuen, zur höchften Entwicklung der holländifchen Landfchaftsmalerei aus; in Haarlem wurden mehrere ihrer gröfsten Meifter geboren und erzogen; vor allen Jacob van Ruisdael, der Neffe des Salomon, der „gröfste aller Landfchaftsmaler", wie man ihn oft geprieſen hat. Herr Hudtwalcker hat nicht weniger als vier Gemälde diefes Künftlers erworben, wie denn die Verehrung desfelben in Hamburg eine fo grofse war, dafs fich noch jetzt, aufser diefen Bildern, etwa ein Dutzend feiner Werke im Hamburger Befitz befinden; die meiften derfelben find allmälig durch Schenkungen in der Städtifchen Kunfthalle verfammelt. Drei der Weffelhoeft'fchen Bilder des Ruisdael zeigen das früher am höchften gefchätzte Motiv des Künftlers, einfamen Wald mit Waffer; das vierte ift eines feiner feltenen Seeftücke.

Eines diefer Waldbilder gehört noch in die frühere Zeit des Künftlers. Ein kleiner Bergbach fpringt gefchwätzig plätfchernd einen niedrigen Hügel herab, dem Vordergrunde zu; an feinem Ufer liegt zwifchen hohem Grafe der weifsfchimmernde Stamm einer gefällten Buche. Ein reifendes Kornfeld links im Mittelgrunde erfcheint im Sonnenlicht goldig gelb; dahinter auf hohem Hügel eine kleine Capelle, und in bläulicher Ferne bewaldete Berge, über denen fich leichtes, weifses Gewölk in

ſchönen Maſſen auf dem blaſsblauen Himmel aufbaut. Das Bild hat noch nicht die eigenthümliche Stimmung, jene tief ergreifende und zugleich unwiderſtehlich anziehende Melancholie, welche wir in Ruisdael's Bildern gewohnt ſind. Die klare, kräftige Färbung, das friſche Grün der Bäume, der heitere Sonnenblick, welcher ſein volles Licht darüber ausgieſst, die Freude an allen Einzelheiten, die bis zu den Gräſern und Blumen im Vordergrunde liebevoll ausgeführt ſind, Alles das erſcheint wie ein lebendiger Proteſt gegen die noch gleichzeitig in voller Blüthe beſtehende ältere Landſchaftsmalerei in ihrer Farbloſigkeit und einſeitig decorativen maleriſchen Behandlung. Eines der Berliner Gemälde des Künſtlers, die „Capelle am Bach", bietet durch die neben dem Namen angebrachte Jahreszahl 1653 den Anhalt auch für die Beſtimmung der Entſtehungszeit dieſes Bildes, da es in Compoſition, Auffaſſung und Behandlung ſo ſehr verwandt iſt, daſs es gleichzeitig entſtanden ſein muſs. Das Weſſelhoeft'ſche Bild trägt das Monogramm



welches namentlich in der früheren Zeit des Künſtlers ſtatt der vollen Namenszeichnung auf ſeinen Bildern vorkommt.

Im Gegenſatz zu dieſem Gemälde iſt in einem anderen, dem umfangreichſten der vier Gemälde Ruisdael's in der Weſſelhoeft'ſchen Sammlung, welches den ganzen Namen in der für die mittlere Zeit charakteriſtiſchen Form

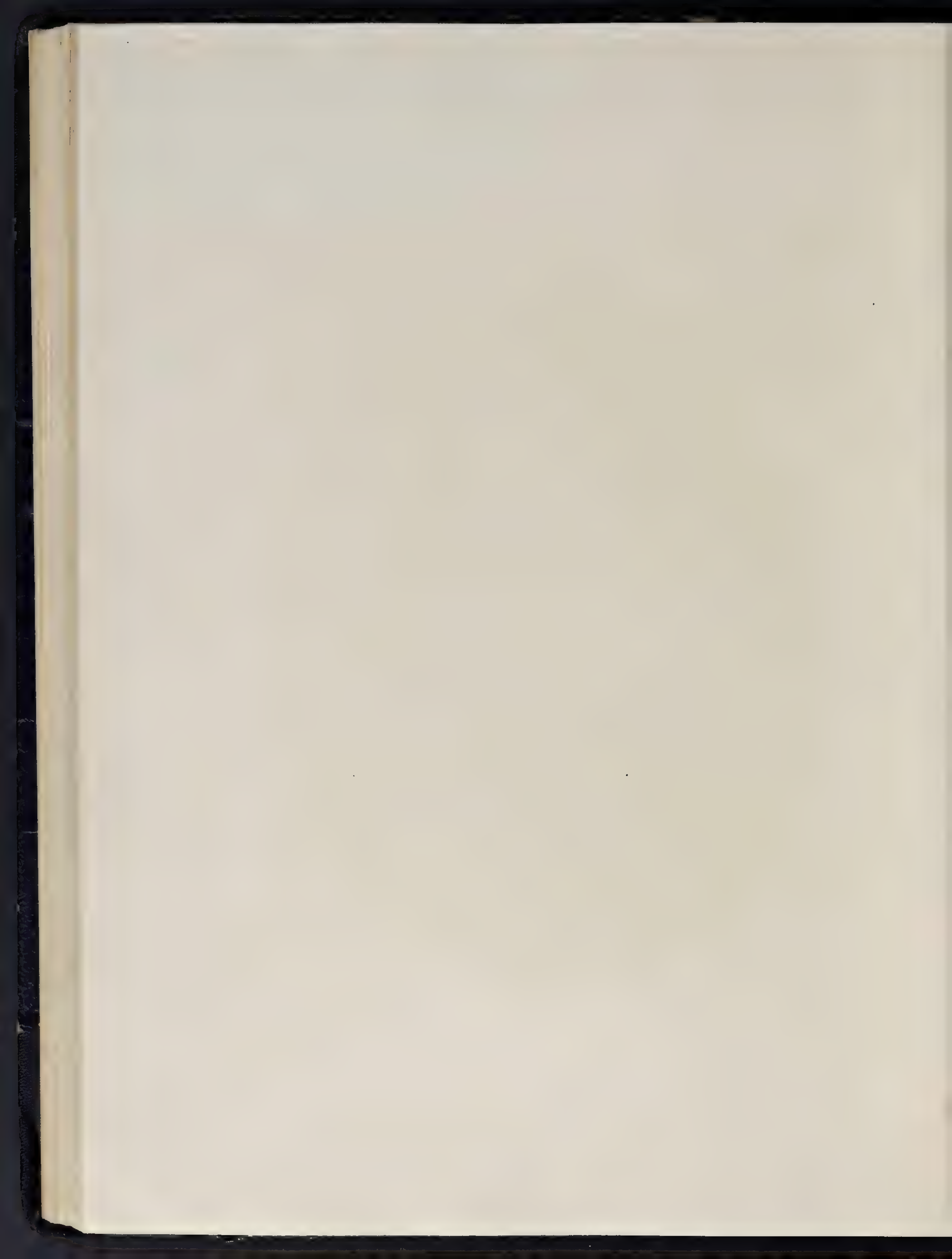
Ruisdael

trägt, jene eigenartige ſchwermüthige Poeſie ganz beſonders ſtark ausgeſprochen. Ein ſtilles Waſſer iſt rings von Laubwald eingeſchloſſen, deſſen dunkelgrüne Kronen ſich in der ſchwarzen, glatten Fläche des Teiches ſpiegeln. Vorn führt ein ſandiger Weg am Ufer entlang in den Wald, matt beleuchtet von dem fahlen Lichte des mit hellgrauem Gewölk bedeckten Himmels, deſſen heller Widerſchein ſich in der dunklen Fläche des Waſſers abzeichnet. Zwei Figuren im Mittelgrunde, ein Mann auf einem Kahn und ein anderer auf dem Wege, ſind ſo klein und unſcheinbar, daſs ſie das Gefühl tiefer Einſamkeit, ſtiller unberührter Natur, welches uns beim Anblick dieſes Bildes unwillkürlich beſchleicht und unwiderſtehlich daran feſſelt, in keiner Weiſe beeinträchtigen; wohl aber ſind die beiden Figürchen durch ihre Farbe, ihre braunrothen Röcke, für die maleriſche Wirkung des Bildes unentbehrlich, als Gegenſatz gegen die braungrünen und ſchwärzlichgrauen Töne, welche die Färbung des Bildes ausmachen. In der Stimmung, in der düſteren Beleuchtung, die trotzdem ſelbſt die dunkelſten Schatten noch klar erſcheinen läſst, wie im Ton ſteht das Bild dem berühmten „Buchenwald" des Belvedere ſehr nahe, wenn es auch etwas ſchwerer in der Färbung und etwas ängſtlicher in der Durchführung erſcheint. Beide Bilder ſind noch in ſeiner Geburtsſtadt Haarlem entſtanden, wahrſcheinlich gegen Ausgang der Fünfzigerjahre. Die Staffage, die nur einem rein maleriſchen Bedürfniſs dient, iſt augenſcheinlich von Ruisdael's eigener Hand.

Ein zweites Bild mit beinahe dem gleichen Motiv bietet Gelegenheit zu einem Vergleich der früheren und der letzten Zeit der künſtleriſchen Thätigkeit Ruisdael's. Wir ſtehen am Ufer eines ſumpfigen Gewäſſers, mitten im Walde; ſchön aufgebaute Wolken bedecken den grauen Himmel und beleben durch ihren Wiederſchein die träge Waſſerfläche, auf der einige Enten ſchwimmen, von einem Jäger am Ufer belauſcht. Das Gefühl der Waldeinſamkeit, der heilige Schauer einer jungfräulichen



INNERES EINER HOLLÄNDISCHEN BAUERNHÜTTE.



Natur, welche der Menfch kaum zu betreten wagt, fpricht hier nicht mehr fo unmittelbar zu uns, wie in jenem etwa fünfundzwanzig Jahre früher entftandenen Gemälde. Die Anordnung der Bäume und Büfche, der Aufbau der Wolken haben fchon etwas Abfichtliches, die Behandlung des Laubwerks und der Stämme etwas Conventionelles; auch wird die malerifche Wirkung theilweife beeinträchtigt durch die Anwendung des Bolus zur Grundirung, der fich in dem Schatten durchgefreffen hat. Die Berliner Galerie hat einen ganz ähnlichen „Waldesfumpf" aus der gleichen Zeit mit der Suermondt'fchen Sammlung erworben, vor welchem aber das Gemälde der Weffelhoeft'fchen Galerie tadellofe Erhaltung voraus hat. Das Monogramm, welches auf dem Bilde angebracht ift, fcheint mir, nach Form und Farbe, nicht vom Meifter felbft aufgefetzt zu fein.

Das vierte Gemälde des Jacob van Ruisdael, gleichfalls fchon vom Begründer der Sammlung erworben, hat ausnahmsweife keine Künftlerbezeichnung; aber an der Echtheit desfelben kann, glaube ich, keinen Augenblick gezweifelt werden. „Bewegtes Meer nach einem Gewitterfturm" bezeichnet Waagen im Katalog der Sammlung das Motiv diefes Bildes. Eigentliche Seeftücke von Ruisdael's Hand find nicht fo felten, als man gewöhnlich annimmt. In öffentlichen Sammlungen befchränken fie fich freilich wohl auf die grofse bewegte See im Louvre und auf das noch gröfsere ähnliche Gemälde der Berliner Galerie; dazu hat die letztere Sammlung noch mit der Suermondt'fchen Sammlung ein fehr ftimmungsvolles kleineres Seebild erworben. Aber in Privatfammlungen, namentlich in Paris und in England, liefsen fich unfchwer noch etwa zwanzig folcher Bilder aufzählen, welche zum Theil an Schönheit und Poefie den berühmten und bekannten Bildern im Louvre und in Berlin gewachfen und felbft überlegen find. Wie hätte auch ein holländifcher Landfchaftsmaler, wie hätte insbefondere Ruisdael, der auch dem befcheidenften Fleck in der Natur feinen eigenthümlichen Reiz abzulaufchen verftand, gleichgiltig fein können gegen den mannigfachen Zauber, den gerade das ihn umgebende Meer unter den verfchiedenen Beleuchtungen und bei verfchiedener Bewegung ausübt.

Das hiefige Bild ift jedoch in Stimmung wie in Färbung auffallend abweichend. Schon das Motiv ift, durch die Wahl eines momentanen Effectes, faft modern zu nennen. Denn die ältere Malerei verfchmäht im Allgemeinen die Wiedergabe jener prächtigen Farbenfchaufpiele, welche uns die Natur gelegentlich für wenige Augenblicke darbietet und die uns in ihrer Mannigfaltigkeit und ihrem rafchen Vorübergehen jedesmal von Neuem entzücken, während fie in dem Gemälde, in welchem wir fie ftets vor uns fehen müffen, gar zu leicht übertrieben und unwahr erfcheinen. In der That hat denn auch Ruisdael einen folchen Effect hier in ganz anderer Weife wiedergegeben, wie es ein moderner Landfchaftsmaler thun würde. Durch das maffige, zerriffene Gewölk eines abziehenden Gewitters brechen die langen Strahlen der Abendfonne hindurch und übergiefsen die aufgeregte See und die Ränder der Wolken mit einem matten rothen Lichte. Nicht den prächtigen, aber unmalerifchen, grellen Effect, der in folchem Augenblick die untergehende Sonne durch die Gluth der Farben und die Schwärze der Schatten hervorrufen würde, hat Ruisdael zur Darftellung gebracht: er zieht die mildere Wirkung vor, wie fie die noch höher über dem Horizonte ftehende Sonne hervorbringt, da fie ihm zur malerifchen Durchführung beffere Gelegenheit bietet. Um den wirkungsvollen Gegenfatz gegen das mattrothe Licht zu gewinnen, welches Himmel und Waffer übergiefst, hat der Künftler vorn ein Boot mit kräftig braunrothem Segel angebracht, deffen Bild fich im bewegten Waffer, vielfach gebrochen, faft ebenfo farbig fpiegelt. In dem Motiv, in der Stimmung würden wir hier Ruisdael kaum herauserkennen; aber der grofsartige Aufbau der Wolken, die meifterhafte Bewegung der Wellen, deren hohle Form und Ungleichmäfsigkeit den vorausgegangenen Gewitterfturm noch verrathen, die Behandlung des Waffers, die Zeichnung der Boote, wie ihrer Takelage und Bemannung find ebenfoviele Zeugniffe für die Urheberfchaft des Künftlers.

Wenn man den Jacob van Ruisdael als den bahnbrechenden Meifter diefer jüngeren Richtung der holländifchen Landfchaftsmalerei bezeichnet, fo ift dies nur infoweit richtig, als er diefelbe am klarften und meifterhafteften zum Ausdruck und dadurch zur Herrfchaft gebracht hat. Denn gleichzeitig mit ihm und fogar fchon vor ihm fehen wir bei verfchiedenen anderen Künftlern, namentlich in Haarlem diefelbe Auffaffung und Behandlung mehr oder weniger ausgefprochen hervortreten. Es ift daher auch irrthümlich, wenn man diefe Künftler: einen Cornelis Decker, Roelof de Vries, Guillam Dubois, Cornelis Vroom u. A. bisher als Nachfolger oder gar als Nachahmer des Jacob van Ruisdael bezeichnet hat. Sie gehen vielmehr aus derfelben Strömung hervor und bethätigen fich in diefer Richtung fchon gleichzeitig und felbft früher als Ruisdael, der jünger ift als die meiften diefer Künftler und von einzelnen derfelben, wie namentlich von Cornelis Vroom fogar unmittelbar beeinflufst fein könnte. Allerdings begann der junge Ruisdael fehr bald durch fein überlegenes Talent einen beftimmenden Einflufs auch auf diefe älteren Meifter auszuüben, die rafch hinter ihm in den Schatten treten.

Die Weffelhoeft'fche Sammlung hat verfchiedene kleine, aber meift befonders gute Bilder von Künftlern diefer Richtung aufzuweifen. Das umfangreichfte ift die Bauernhütte am Waffer von Cornelis Decker. Hohe Laubbäume und dichtes Gebüfch umgeben das Haus; vorn rechts liegt ein niedriger Stall, den ein verfallenes Strohdach bedeckt; links öffnet fich ein Ausblick auf die fpärlich mit Bufchwerk bewachfene Ebene. Das olivgrüne Laub der Bäume von fatter Färbung contraftirt mit dem hellen Licht auf dem weifsen Sandweg und dem Strohdach und hebt fich leuchtend von dem fchmutziggrauen Himmel ab. Die fette, breite Behandlung und die leuchtende Färbung laffen das Bild, das ausnahmsweife weder Monogramm noch Jahreszahl trägt, als ein Werk der früheren Zeit erfcheinen, etwa aus dem Anfange der Fünfziger-Jahre. In den fpäteren Bildern Decker's wird die Färbung leicht etwas zu fchwer und nimmt einen einförmig graugrünen Ton an, die Behandlung des Laubwerkes wird zu maffig. So unter anderen in einer „Hütte am Waffer“ im Mufeum zu Hannover vom Jahre 1666 (Hausmann'fche Sammlung), in mehreren Bildern der Galerien von Hamburg, Dresden, Kopenhagen u. f. f.

Die werthvollften Gemälde des Künftlers, auch dem Umfange nach, finden fich in Privatfammlungen Englands, wo man Decker wegen feiner Verwandtfchaft mit Ruisdael und Hobbema höher fchätzt als manche ihm ihrer Begabung nach überlegene Meifter der Landfchaft, wie Allert van Everdingen, Simon de Vlieger u. A. Das umfangreichfte und ftimmungsvollfte darunter ift die „Mühle im Walde“, Eigenthum von Sir John Neeld in Grittleton House, mit dem vollen Namen und der Jahrzahl 1658 gezeichnet. Einzelne diefer Bilder, auch in englifchem Befitz, gehen unter den Namen berühmterer Künftler. So befitzt Mr. Cook in Richmond ein wirkungsvolles Bild unter Ruisdael's Namen, dem auch eine „Hütte unter Bäumen“ in Broadlands, der alten Palmerfton'fchen Galerie, zugefchrieben wird. Mr. Bingham-Mildmay in London befitzt einen grofsen „Halt an einer unter hohen Bäumen verfteckten Hütte“ mit reicher Staffage von A. van Oftade, welche die falfche Infchrift des Ifack van Oftade trägt und daher diefem Künftler beigemeffen ift.

Adriaan van Oftade, deffen leichte Hand und gutmüthigen Sinn die Landfchafter Haarlems für die Staffirung ihrer Bilder gerade fo auszunützen verftanden, wie die Amfterdamer Landfchaftsmaler ihren Freund A. van de Velde, hat auch die Landfchaften feines Landsmannes Decker in der Regel ftaffirt. Doch pflegt fich diefe Staffage nur auf zwei oder drei ganz kleine Figuren zu befchränken; fie belebt die Bilder, ohne dem Gefühl ftiller Waldeinfamkeit, das den Grundton in allen Gemälden Decker's bildet, Eintrag zu thun. Nur felten hat einmal ein anderer Künftler die Figürchen in Decker's Landfchaften hineingemalt. Ein gerade durch die Staffage befonders intereffantes Bild des Künftlers befitzt Herr Habich in Caffel, da dasfelbe neben ein paar ganz kleinen Figuren Oftade's, einer Bauernfamilie, noch einen Reiter mit Hunden zeigt, meifterhaft gezeichnet und von reizvoller Färbung. Ich glaube

die Hand des A. van de Velde darin zu erkennen; Philips Wouwerman, dem man fie zufchreibt, war fchon feit Jahresfrift todt, als das Bild, welches das Datum 1669 trägt, gemalt wurde.

Aus der letzten Zeit des Künftlers, der 1678 in den ärmlichften Verhältniffen in feiner Vaterftadt ftarb, ift mir kein datirtes Werk desfelben bekannt; die fpätefte Jahreszahl, die ich fand, ift 1669, wie denn überhaupt die meiften datirten Bilder Decker's in die Sechzigerjahre fallen. Ein vollftändiger Einblick in die Entwicklung des Künftlers ift uns auch defshalb bisher nicht möglich, weil wir vor dem Jahre 1658 kein ficheres Datum auf feinen Gemälden haben, ein Gemälde der Berliner Galerie vom Jahre 1643 ausgenommen. Dasfelbe trägt neben der Jahreszahl das Monogramm *C. D.*, ganz in der Form, wie wir es fpäter regelmäfsig bei ihm finden. Dagegen find das Motiv, wie Färbung und Behandlung wefentlich verfchieden von allen fpäteren Bildern: an einer verfallenen Schenke tränkt ein Bauer feine Pferde. Figur und Thiere find etwa gleichwerthig mit der Landfchaft und offenbar von ein und derfelben Hand. Die Behandlung ift flüchtig und nachläffig, die Färbung durch einen einförmigen warmen braunen Ton beherrfcht. Der junge Künftler, der in demfelben Jahre in die Gilde zu Haarlem als Meifter aufgenommen wurde, folgt hier dem Vorbilde eines Pieter de Laer. Bis zu den früheften reinen Landfchaften, unter denen das Weffelhoeft'fche Bild ein befonders ausgezeichnetes Werk ift, mufs eine wefentliche Umwandlung in feiner künftlerifchen Entwicklung vor fich gegangen fein; vorausgefetzt, dafs jenes Gemälde vom Jahre 1643 wirklich von feiner Hand ift.

Dem Cornelis Decker fteht Roelof de Vries am nächften. Die Motive der Bilder beider Künftler find aufserordentlich verwandt. Decker wird nicht müde, feine einfame Mühle oder eine verfallene Hütte an einem kleinen Waffer, unter hohen Eichen und dichtem Gebüfch zu malen, während Vries, nicht ganz fo einfeitig wie jener, eine alte Burg oder ein malerifches Gehöft an einem Graben, von Geftrüpp überwuchert und von hohen Bäumen befchattet, in allen möglichen Variationen vorführt. Das kleine Bildchen der Weffelhoeft'fchen Sammlung, welches feinen Namen führt, ift eines der anfpruchlofeften, nach dem Umfange wie nach Motiv; ja die Benennung ift nicht einmal über alle Zweifel erhaben. Nach verfchiedenen Eigenthümlichkeiten der Compofition, des Baumfchlags und der Behandlung könnte auch ein Meifter wie Klaas Molenaer für das Bildchen in Betracht kommen. Aber nach Empfindung und malerifcher Wirkung ift dasfelbe den beften beglaubigten Bildern des de Vries gewachfen. Das Motiv ift das allereinfachfte; ein paar Hütten liegen unter Bäumen hinter einem ftillen Waffer. Aber der leuchtende Ton des warmen grünlichbraunen Laubwerks, zwifchen dem die mattrothen Ziegeldächer als kräftige Farbenflecke wirken, der Contraft mit dem lichtblauen Himmel, die leichte malerifche Behandlung machen das Bildchen in feiner Art zu einer kleinen Perle.

Am anfpruchslofeften, aber auch am einförmigften ift unter den Malern diefer Richtung wohl Emanuel Murant. Seine Geburt wurde bisher in das Jahr 1620 gefetzt; und zwar ziemlich richtig, denn A. Bredius fand in den Archiven von Amfterdam, dafs der Künftler am 22. December 1622 zu Amfterdam geboren wurde. Murant ift alfo etwa gleichaltrig mit Vries und Decker.

Das Motiv, welches faft allen feinen meift fehr wenig umfangreichen Bildern zu Grunde liegt, find ein paar Hütten aus Backfteinen auf grünem Anger, die, von ein paar dürftigen Sträuchern umgeben, an der Strafse oder an einem Waffer liegen. Ein paar kleine Figuren oder ein Fuhrwerk beleben die einförmige Landfchaft, welcher der Künftler aber nicht jenen melancholifchen Eindruck der Verödung zu verleihen weifs, den Ruisdael auch dem unfcheinbarften Vorwurf als Stempel feines Geiftes aufdrückt. Das Verdienft der befferen Bilder des Murant — und zu diefen zählen die beiden verhältnifsmäfsig umfangreichen Gemälde der Weffelhoeft'fchen Sammlung: die „Dorfftrafse" und die „Hütte

am Waffer" — beruht in einer befcheidenen malerifchen Wirkung der rothen Backfteinhäufer auf den warmen bräunlichgrünen Wiefen und Sträuchern und der hellgrauen Luft. In folchen Bildern ift auch die Behandlung eine malerifche, die Pinfelführung eine leichte, die Färbung warm und leuchtend. In den meiften Gemälden ift Murant aber ebenfo kleinlich in der Ausführung wie armfelig in der Erfindung; er müht fich ab, jeden Backftein befonders zu zeichnen, feine Sträucher erfcheinen fo unförmig und detaillirt wie ein Bienenfchwarm, feine Figürchen find puppenhaft ungefchickt.

EM

Seltener noch in feinen Gemälden, aber fehr viel begabter, eigenartiger und mannigfaltiger in den Motiven ift ein anderer Landfchafter diefer Richtung, von welchem die Weffelhoeft'fche Galerie eines der fehr wenigen datirten Gemälde befitzt, Abram van Borssum oder Borssom, wie er felbft feinen Namen zu fchreiben pflegt. Aus der Infchrift des Bildes würden wir allein noch nicht mit Sicherheit auf A. van Borffom fchliefsen können; denn diefer pflegt fowohl feine Gemälde, wie feine fehr viel häufigeren Zeichnungen regelmäfsig mit dem ganzen Namen zu bezeichnen. Auch bedienen fich jenes aus den Buchftaben *A v B* zufammengefetzten Monogrammes verfchiedene Künftler; fo B. van Aft, der alterthümliche Frucht- und Blumenmaler; ferner ein fpäterer namenlofer Genremaler, von welchem die Eremitage zu St. Petersburg ein Gemälde, „Der Liebhaber im Atelier", aus dem Jahre 1659 befitzt; endlich der bekannte Maler von Blumenftücken, Stillleben von todten Fifchen und Seebildern, Abram van Beyeren. Doch kann die Landfchaft, welche aus der Sammlung des Senators Gaedertz in Lübeck für die Weffelhoeft'fche Galerie erworben wurde, von keinem diefer Künftler herrühren. Das leicht bewegte Terrain, in welchem zwifchen Hecken und Gebüfch vereinzelte Gehöfte mit ihren hellen Strohdächern fichtbar werden, die breite und fette Pinfelführung, die fatte, tiefe Färbung, der Gegenfatz der tiefen braungrünen Farbe des Laubwerks gegen die feine graue Färbung der Dächer und des fandigen Weges, fowie gegen die leuchtend weifsen Wolken vor dem blauen Himmel laffen den Künftler hier dem Hobbema in feinen früheren Werken verwandt erfcheinen.

Einige grofse Hauptbilder des A. van Borffom ftellen einfache holländifche Landfchaften mit Vieh dar und ftehen etwa zwifchen Aalbert Cuijp und Paulus Potter in der Mitte; fo die ftattlichen Gemälde in den Galerien zu Dulwich und Bamberg; letzteres ziemlich treu nach dem Bilde in Dulwich wiederholt und etwas einfarbig ftrohgelb in der Färbung, wie die früheren Gemälde des A. Cuijp. Das weniger umfangreiche, vorzügliche Gemälde der Akademie in Budapeft ift wieder mehr dem Philips de Koninck verwandt, auch in dem Motiv, das den Blick über eine weite flache Flufslandfchaft eröffnet; aber es ift heller und farbiger als Ph. de Koninck in der Regel zu fein pflegt. In kleineren Bildern überwiegen die Thiere an Bedeutung die Landfchaft; fo in dem Bilde der Arenberg'fchen Galerie zu Brüffel, welches einem fpäten, tief geftimmten Gemälde Cuijp's am nächften ift. Auch Nachtlandfchaften hat der Künftler gemalt; ein „Brand bei Nacht", mit dem ganzen Namen bezeichnet, kam kürzlich in das Rijksmufeum zu Amfterdam, und ein ähnliches Bild befindet fich in Privatbefitz zu Berlin (James Simon). Auch hier find Wirkung und Behandlung malerifch und breit; aber der Beleuchtung fehlt die Feinheit und Mannigfaltigkeit, welche namentlich Aert van der Neer's Gemälde des gleichen Motives auszeichnen. In der grelleren Lichtwirkung, dem einförmigen Gegenfatz zwifchen Licht und Schatten, der decorativen Behandlung fteht hier A. van Borffom dem an künftlerifcher Begabung allerdings entfchieden hinter ihm zurückftehenden R. Camphuyfen am nächften. Doch verfolgt auch Aert van der Neer in feinen Jugendwerken die ähnliche decorative Richtung. Man pflegt folche Bilder mit Unrecht dem Künftler abzufprechen, weil fie in der Wirkung und Färbung hinter der intimen Wirkung feiner fpäteren bekannten Werke in der That fehr zurückftehen.

Um den A. van Borſſom vollſtändig zu würdigen, müſſen auch die wenigen Radirungen von ſeiner Hand, und müſſen namentlich ſeine zahlreichen Handzeichnungen mit in Betracht gezogen werden. Die Radirungen zeigen Federvieh, zumeiſt Waſſervögel im Freien; und eine kleinere Zahl von Zeichnungen, als Albumblätter ſauber ausgeführt, behandeln dieſelben Motive. Sie zeigen eine treue Beobachtung der Thiere und geſchmackvolle Anordnung, ſind jedoch meiſt ohne wirklich künſtleriſche Freiheit behandelt. Dagegen ſind die landſchaftlichen Zeichnungen gerade von ganz beſonderem Reiz durch die freie maleriſche Behandlung in Sepia (gelegentlich auch mit Waſſerfarben). Sie zeigen faſt ſämmtlich, die ausgeführten Albumblätter ſowohl, als die Studien, einfache Motive aus Holland, welche in dem Material und in der Behandlung, aber auch in der Auffaſſung die Abhängigkeit des Van Borſſom von Rembrandt und ſeiner Landſchafterſchule, insbeſondere von Philips de Koninck verrathen. Den breiter gehaltenen Landſchaftsſtudien des letzteren kommen Borſſom's leicht getuſchte Sepiazeichnungen in maleriſcher Wirkung, Stimmung und treuer Wiedergabe holländiſcher Natur nahe. Faſt alle öffentlichen Sammlungen und zahlreiche Privatcabinette haben eine gröſsere oder kleinere Zahl ſolcher Zeichnungen des Van Borſſom aufzuweiſen, welcher gerade als Zeichner beſonders thätig geweſen zu ſein ſcheint.

AB Ao 1655

Als Nachfolger Ruisdael's oder gar des Hobbema wird auch Jan Looten bezeichnet. Da wir jetzt ſein Geburtsjahr kennen — bei ſeiner Verlobung zu Amſterdam am 19. September 1643 gibt der Künſtler ſein Alter auf 25 Jahre an, er war alſo etwa ſieben bis acht Jahre älter als Jacob van Ruisdael und um zwanzig Jahre älter als Hobbema — ſo wiſſen wir, daſs Looten keineswegs unter den Einflüſſen des einen oder anderen dieſer Künſtler groſs geworden ſein kann. Auch iſt es wahrſcheinlich, daſs Looten in Amſterdam geboren und aufgewachſen iſt, wohin Jacob van Ruisdael erſt um das Jahr 1660 überſiedelte. Doch haben auch ſeine Gemälde nur entfernte Verwandtſchaft mit denen des Ruisdael, ſo daſs daraus keineswegs eine Abhängigkeit von dieſen abgeleitet werden kann. Das ziemlich umfangreiche Gemälde, welches Herr Weſſelhoeft von Looten beſitzt, iſt ein beſonders charakteriſtiſches und gutes Werk desſelben. Der Künſtler führt uns in einen Wald von ſtattlichen alten Eichen und Buchen, deren maleriſcher, von jeder Cultur unberührter Zuſtand einem modernen Forſtmanne freilich wenig Freude machen würde. Die Färbung des Laubes iſt ſchon eine herbſtlich dunkle; das matte Licht verkündet das Herannahen der Nacht. Wie dieſes Bild, ſo ſtellen faſt alle Gemälde des Künſtlers das Innere des Waldes dar. Die Vorliebe für den Wald hat alſo Looten in der That mit Ruisdael gemein; aber den gröſsten Zauber desſelben, die Stimmung des heimlichen Waldesdunkels, welche Ruisdael uns recht eigentlich erſchloſſen hat, kennt Looten kaum. Sein Sinn haftet am Äuſsern des Waldes, an dem Wuchs und der maleriſchen Wirkung alter Baumrieſen. Es ſind die Wälder ſeiner Heimat, die ihm dabei zum Vorbilde dienten. Nur ausnahmsweiſe malt er auch einen Gebirgswald; ob er dafür ſeine Studien in den Alpen machte, oder ob er etwa dem R. Roghman dieſe Motive entlehnte, iſt aus den Bildern allein kaum zu entſcheiden. Er ſchlieſst ſich darin weit mehr einem Anthony Waterloo, Simon de Vlieger und Roelant Roghman an, lauter älteren Amſterdamer Künſtlern, als dem jüngeren Haarlemer Jacob van Ruisdael.

Jan Looten iſt, von den Motiven ſeiner Bilder abgeſehen, leicht kenntlich an dem olivgrünen, häufig einförmigen und ſchweren Ton der Laubfärbung und den maſſigen Formen der Baumkronen. Dennoch iſt er oft mit anderen Landſchaftern verwechſelt worden, namentlich mit Hobbema (wohl in Folge der ähnlichen Färbung des Laubes) und mit Ruisdael. Auch Waagen hat die meiſten ſeiner Bilder nicht unter dieſer falſchen Benennung herauserkannt; ſonſt hätte er nicht in ſeinem „Handbuch

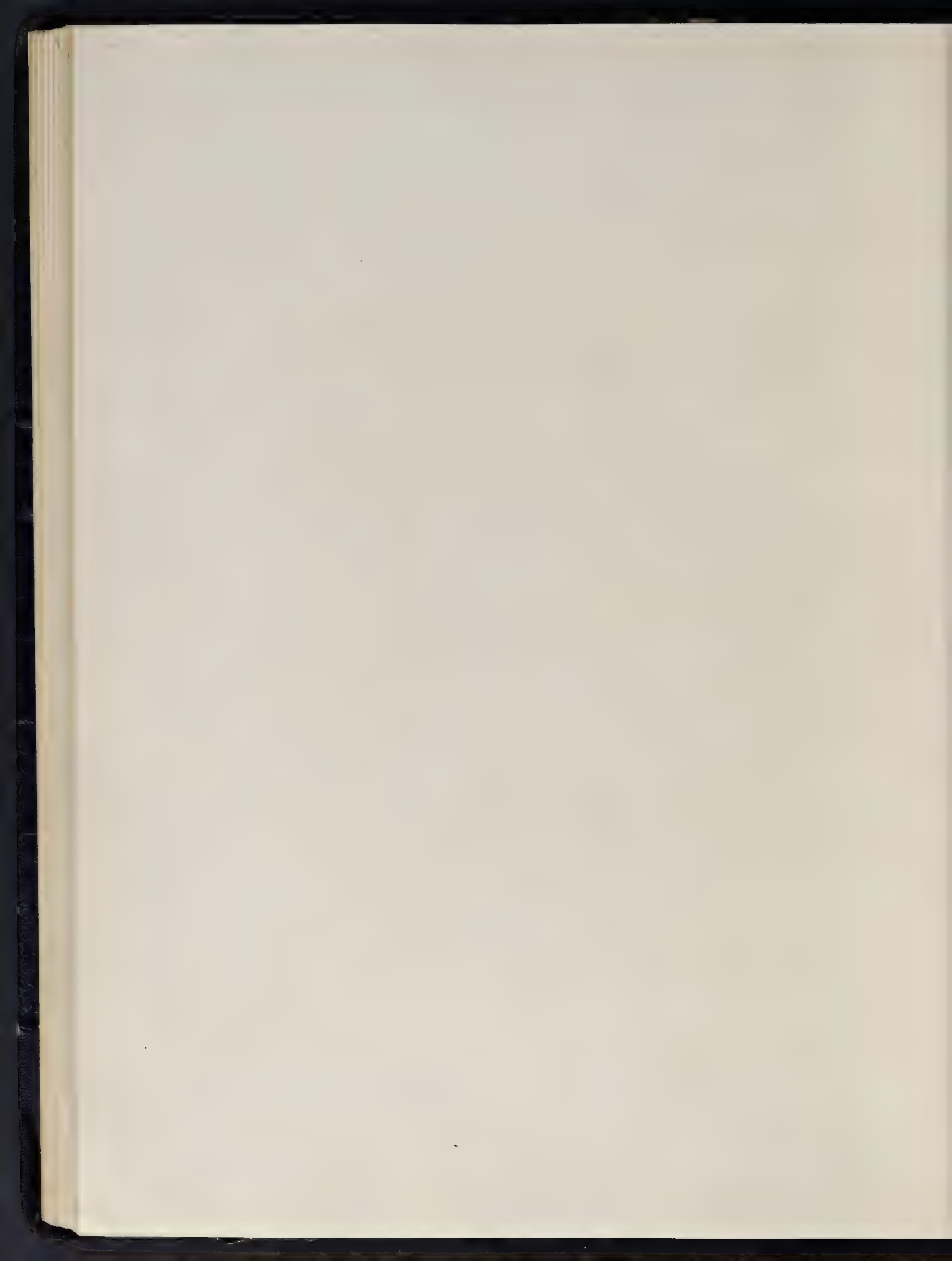
der deutfchen und niederländifchen Malerfchule" das Bild in der Berliner Galerie vom Jahre 1659 als das einzige ihm in einer öffentlichen Sammlung bekannte Gemälde bezeichnen können. Die Galerie zu Caffel befitzt ein grofses ftattliches Bild, das unter der falfchen Signatur des Ruisdael noch die echte Bezeichnung Looten's trägt. Ein ähnliches umfangreiches und wirkungsvolles Waldbild ift in der Braunfchweiger Galerie als J. Rombouts angegeben. In der Galerie der Eremitage hat man die echte Bezeichnung „J. Looten 1677" in Bott gefälfcht. In der Leipziger Galerie ift eine kleine Waldlandfchaft dem R. Vries zugefchrieben; in der Galerie zu Lütfchena bei Leipzig befindet fich ein „Blick über eine holländifche Flufslandfchaft" fogar unter dem Namen des J. B. Vanloo. Das Weffelhoeft'fche Gemälde trägt die falfche Bezeichnung Hobbema, ift aber fchon von Waagen richtig als ein Werk des J. Looten beftimmt worden. Richtig benannt find drei kleine Landfchaften der Dresdener Galerie, in kräftigem und warmem bräunlichen Ton, wohl frühere Werke des Künftlers; fodann eine grofse Waldlandfchaft in der National Gallery zu London; eine waldige Landfchaft mit Staffage von J. Lingelbach in der Kunfthalle zu Hamburg; endlich zwei Landfchaften der Kopenhagener Galerie vom Jahre 1656, gleichfalls von Lingelbach ftaffirt. Für die Angabe, Looten habe fich eine Zeitlang in England aufgehalten, fpricht der Umftand, dafs von diefem dort niemals befonders gefchätzten Landfchaftsmaler fich in englifchem Privatbefitz verfchiedene fehr grofse Decorationsbilder befinden; fo zwei grofse Alpenlandfchaften vom Jahre 1662 in Combe Abbey.

Von den beiden Landfchaften, welche die Hudtwalker'fche Galerie von Allart van Everdingen enthielt, hat der jetzige Befitzer die geringere im Austaufch abgegeben. Das gröfsere diefer beiden Bilder, welches noch jetzt die Sammlung fchmückt, trägt zwar keine Künftlerbezeichnung, aber die Jahreszahl 1630. Nach der Angabe des Geburtsjahres 1621 wäre es allerdings unmöglich, dafs Everdingen fchon im Jahre 1630 gemalt haben follte. Obgleich nun jenes Datum feiner Geburt noch nicht urkundlich gefichert ift, fo mufs dasfelbe doch nach dem, was wir fonft über das Leben des Künftlers wiffen und nach den Daten feiner Gemälde als ziemlich richtig angenommen fein. Wir müffen alfo glauben, dafs in jener völlig echten Jahreszahl auf dem Weffelhoeft'fchen Bilde die 3 durch eine Flüchtigkeit des Malers oder eine zufällige Veränderung veranlafst ift und vielmehr als 5 zu lefen ift. Auch Waagen hat dies fchon in feinem Catalog der Sammlung anftandslos angenommen.

Das Gemälde ftellt einen einfamen Bergfee in Norwegen dar, oder einen jener Fjorden, welche bei ihrer langgedehnten Form und ihren Krümmungen an ihrer äufserften Spitze wie Landfeen erfcheinen. Von den übereinandergethürmten Granitfelfen mit runden maffigen Formen, welche nur dürftig von Fichten und Bufchwerk befetzt find, fieht man auf die düftere ftille Fläche des Sees herab. Eine Blockhütte, um die gefchlagenes Holz aufgehäuft liegt, ift das einzige Zeichen, dafs auch in diefe Wildnifs der menfchliche Fufs gedrungen und menfchlicher Fleifs den Reichthum an Wald auszubeuten bemüht ift. Das Bild athmet in der Wiedergabe der Formen, in der kräftigen Färbung, in der düfter poetifchen Stimmung noch den lebendigen Zug frifcher Beobachtung der grofsartigen Bergnatur des Nordens, welche Everdingen in den Jahren 1640 bis 1644 kennen gelernt hatte, und deren Motive er nach diefen Eindrücken und Studien bis zu feinem Tode wiederholte. Die Behandlung in diefem, wie in den meiften früheren Bildern bezeugt in der leichten und geiftreichen Pinfelführung, in dem kräftigen braunen Ton den Einflufs, welchen der Schüler des Roelant Savery damals, während er in Haarlem anfäffig war, von Künftlern wie Pieter Molyn und vielleicht auch von dem jungen Jacob van Ruisdael erfuhr. In folchen Bildern verdient Everdingen für die grofsartige Schilderung der Alpennatur, für die ergreifende Stimmung, für die malerifche Behandlung den Platz unmittelbar nach Ruisdael und Hobbema, welchen man dem Künftler früher unbeftritten anwies. Wenn derfelbe heute namentlich feitens der Liebhaber



DAS INNERE EINER HOLLÄNDISCHEN KIRCHE.



kaum manchen holländifchen Landfchaftern zweiten Ranges gleichgefchätzt wird, was fich in den geringen Preifen für feine Bilder ausdrückt, fo liegt der Grund wohl wefentlich darin, dafs Everdingen die Studien feiner norwegifchen Reifen auch dann nicht zu wiederholen müde wurde, als der Eindruck der nordifchen Natur in ihm nicht mehr lebendig war. Diefe Bilder feiner fpäteren Zeit find daher häufig manierirt und leiden auch an flüchtiger, decorativer Behandlung, in Folge deren die Farben fich vielfach fchlecht gehalten haben. Mit folchen Bildern fcheint der Meifter felbft in Amfterdam, wo er feit 1657 als Bürger anfäffig war, nur noch geringen Erfolg gehabt zu haben; denn zu feinem Unterhalt war er auf die Anfertigung kleiner Albumblätter angewiefen, von denen noch hunderte in den öffent-



Jan Wynants, „Der Feldtreiber“.

lichen und Privatfammlungen erhalten find; meift Folgen der Jahreszeiten und Monate, Anfichten aus Norwegen und Holland oder Seeftücke.

Wie Allart van Everdingen fcheint auch Jan Wynants fchon ziemlich früh nach Amfterdam übergefiedelt zu fein, wo der Künftler auf einen leichteren und reicheren Gewinn rechnen durfte, als in dem mehr und mehr zurückgehenden Haarlem, der Heimat des Wynants — wie man annimmt. Denn an ficheren Daten für die Biographie des Künftlers fehlt es leider bis jetzt faft ganz. Die Notiz, dafs ein Jan Wynants (ob ein Maler, ift nicht gefagt) fich 1646 in Haarlem zum zweiten Mal verheirathete und feine Erwähnung in Amfterdam 1672 gelegentlich eines Proceffes, welchen der Grofse Kurfürft über einen Bilderkauf anftrengte, find die einzigen Notizen, welche wir auf ihn beziehen dürfen. Der Umftand, dafs die Landfchaften des Künftlers etwa feit dem Jahre 1659 von Adriaan van de Velde

und Jan Lingelbach bis zum Tode dieser Meister staffirt zu sein pflegen, läfst auf einen dauernden Aufenthalt des Wynants in Amsterdam schliessen; wir dürfen daher hoffen, dafs A. Bredius jetzt bei seiner Durchforschung der Notariatsurkunden der Stadt Amsterdam auch über die Lebensverhältnisse dieses trefflichen holländischen Landschafters Licht verbreiten wird. Bis dahin dürfen wir wohl als sicher annehmen, dafs das Geburtsjahr des Wynants mit dem regelmäfsig angegebenen Jahre 1600 ziemlich um zwei Jahrzehente zu früh gesetzt wird. Denn die alterthümlichsten Landschaften von seiner Hand tragen etwa den Charakter der früheren Gemälde eines J. van Hagen oder Verboom; ihre Entstehung läfst sich daher nicht früher als in den Anfang der Vierzigerjahre setzen.

Das Gemälde des Wynants, welches Herr Wesselhoeft besitzt, ist auf der Höhe seines künstlerischen Vermögens entstanden und überschreitet das bescheidene Mafs nicht, für welches das Talent von Wynants besonders veranlagt war. Der beistehende Holzschnitt, nach einer Zeichnung Raudner's, gibt den Charakter desselben treu wieder. Das anspruchslose Motiv: an einem niedrigen Hügel mit ein paar dürftigen Bäumen zieht sich ein Weg entlang, der sich nach der leicht bewegten Ferne verliert, ist unter der Hand des Künstlers durch die Schönheit der Linienführung, durch den Duft des sonnigen Tages, der über der Landschaft lagert, durch die leichte malerische Behandlung zu einem reizvollen Kunstwerke geworden. Leider hat nicht A. van de Velde, sondern Jan Lingelbach die Figürchen des Bildchens gemalt.

J. Wynants 1659

Aert van der Neer galt bisher als nahezu zwei Jahrzehente jünger wie Jan Wynants. Nach den Daten seiner Gemälde war es mir dagegen stets wahrscheinlich, dafs Van der Neer der ältere von beiden Künstlern sein müsse. Dies wird durch einen der neuesten Funde von Bredius bestätigt: Aert van der Neer ist bereits 1603 in Amsterdam geboren, wo er 1677 starb. Um den Künstler in seiner ganz eigenartigen und hervorragenden Stellung, die er sowohl als Maler des Mondscheines wie der Winterlandschaft einnimmt, näher zu verfolgen, ist das kleine Bild der Wesselhoeft'schen Galerie nicht bedeutend genug, wenn es auch als ein charakteristisches, gutes und gut erhaltenes Werk desselben bezeichnet werden darf. Die Beleuchtung — auch hier hat der Künstler sein Lieblingsmotiv, einen holländischen Canal bei Mondschein, dargestellt — ist klar, die Farbe von einem warmen und flüfsigen braunen Ton beherrscht, die Behandlung leicht.

AVDN

Im Anschlufs an dieses Bild sei es mir gestattet, gleich ein Gemälde von Aert's Sohn Eglon van der Neer zu nennen, obgleich dasselbe kein landschaftliches Motiv, sondern ein Sittenbild zum Vorwurf hat. Ein Jäger hat auf seinem Jagdpfade an einem Wirthshause Halt gemacht und bietet galant der Wirthstochter, die ihm das Frühstück servirt hat, das erste Gläschen an. Die Färbung ist reich und kräftig, die sonnige Beleuchtung warm, die Behandlung beinahe derb, die Pinselführung fett. Wenn man Werke dritter Künstler zum Vergleiche heranziehen will, so lassen sich die Figuren denen des Dirck Stoop, die Ferne mit ihrem abendlichen Lichteffect den Landschaften des Adam Pynacker vergleichen. Von Eglon van der Neer wüfste ich ein zweites beglaubigtes Bild dieser Art nicht anzuführen. Regelmäfsig pflegt er ja entweder Sittenbilder im Anschlusse an Terborch und Jacob van Loo, der sein Lehrer war, oder kleine Landschaften zu malen, deren miniaturartige Durchführung und idyllischer Charakter einen eigenthümlich archaistischen Anflug tragen; sie haben augenscheinlich die Landschaften des Adam Elsheimer zum Vorbilde. Ein Jugendbild, wie des „Jägers Rast" in der Wesselhoeft'schen Galerie, das nach den Costümen um 1665 entstanden zu sein scheint, könnte auch das dem Jan van Meer

zugefchriebene Gemälde ganz ähnlichen Motivs im Louvre fein, das auffallend an jenes Bild erinnert. Freilich müfste dann der Verfaffer des Cataloges fowohl den Namen, wie das Datum auf dem Bilde falfch gelefen haben, die er als „J. van der Meer 1652 (ou 1653)“ angibt. Ift die Bezeichnung wirklich echt, von welchem Jan van der Meer ift dann diefes Bild gemalt? Weder der Delft'fche Jan Vermeer, noch der Haarlemer Jan van der Meer oder fein gleichnamiger Sohn können die Urheber desfelben fein.

Evander meer

Als reiner Landfchafter tritt uns Jan van der Heyden in einem der beiden Bilder entgegen, welche Herr Weffelhoeft von dem feltenen Künftler befitzt. Wie in der Feinmalerei, namentlich in der Blumenmalerei die holländifche Kunft noch ihre frifchen Schöfslinge und verfpäteten Herbftblüthen treibt, während der Stamm fchon faft verdorrt ift, fo entwickelt gerade Jan van der Heyden in der Landfchaft fowohl, wie im Stillleben eine neue eigenthümliche Richtung, die in ihm zugleich ihren gröfsten Vertreter haben. Der Erfinder der modernen Feuerfpritze, das heifst derjenigen Mafchine, die bis zur Erfindung der Dampffpritze ohne fehr wefentliche Veränderungen nahezu zwei Jahrhunderte hindurch überall in Gebrauch gewefen ift, war zugleich einer der feinften, delicateften Maler, die je gelebt haben. Seine „Stadtinterieurs“: Canäle und Plätze in Amfterdam oder in holländifchen und benachbarten deutfchen und belgifchen Städten, feine Schlofs- und Parkanfichten, feine felteneren eigentlichen Landfchaften mit einem Schlofs auf der Höhe oder dem Blick über eine kleine Stadt gehören mit Recht zu den gefchätzteften und am höchften bezahlten Werken der holländifchen Schule. Sie find daher ihrer Mehrzahl nach, wie die Meifterwerke faft aller grofsen holländifchen Coloriften in die englifchen Galerien gekommen; nur eine mäfsige Zahl ift in den holländifchen Sammlungen geblieben und eine verhältnifsmäfsig noch kleinere findet fich in den übrigen Sammlungen des Continents.

Der Reiz diefer Bilder des Jan van der Heyden beruht im Zufammentreffen verfchiedener Eigenfchaften, die fämmtlich fein ganz hervorragendes künftlerifches Talent bezeugen. Die Meifterfchaft feines Compofitionsfinnes fpricht aus der anfcheinend ganz unbeabfichtigten und unmittelbaren Wirkung feiner Vorwürfe, die man dadurch auf den erften Blick für Veduten zu halten verfucht ift, bis man bemerkt, wie durch kleine Verfchiebungen und Änderungen aus einer nüchternen oder unmalerifchen Anficht das reizvollfte, mannigfach belebtefte Städtebild gefchaffen ift. Auch in der Färbung verfolgt der Künftler dasfelbe Ziel, indem er die Localfarben der rothen Backfteinbauten mit ihren Marmoreinfaffungen, den blauen Schieferdächern und ihren bunten Reflexen auf der trägen fchwarzen Wafferfläche der Canäle neben dem frifchen Grün des jungen Laubes der Bäume an den Grachten und auf den Plätzen möglichft zu ihrem Rechte kommen läfst, zugleich aber durch ihre Zufammenftellung und Abtönung eine harmonifche und malerifche Wirkung erzielt. Ihre „Stimmung“ erhalten die Bilder durch ihre Beleuchtung und Luftperfpective, die beim Künftler gleichfalls mit der höchften Meifterfchaft ausgebildet find, ohne dafs der Befchauer deffen inne wird.

Der „Pavillon beim Huis im Bofch“, welchen das aus der Ritterich'fchen Sammlung in Leipzig erworbene Bild der Weffelhoeft'fchen Galerie darftellt (vgl. den Holzfchnitt auf Seite 6), ift zwar eines der kleinften, aber eines der originellften und anziehendften Werke feiner Art. Eine kurz gefchorene Hainbuchenhecke, die das Bild in feiner ganzen Breite durchfchneidet, und ein aus demfelben Laubholz gezogener und zugeftutzter fteifer Pavillon, dem ein zweiter in der Ferne entfpricht, find die Hauptbeftandtheile des Bildes, aus welchen der Künftler fein kleines Meifterwerk gefchaffen hat; gewifs eine Aufgabe, der nur ein Künftler erften Ranges gewachfen ift. Die malerifche Art, wie fich die Hecken, Obelisken und Pavillons aus gefchnittenem Laubholz diefes „franzöfifchen“ Gartens verkürzen, wie

einzelne Marmorftatuen das einförmige Grün beleben, wie die Strahlen der Sonne in der luftigen Hecke ein zauberifches Spiel des Lichtes hervorrufen, das alle Einförmigkeit derfelben aufhebt, wie der dunftige Ton der Seeluft alle Härten der hellen Beleuchtung mildert und aufhebt: alles das wird den Künftler, wird insbefondere jeden Landfchaftsmaler, der fich Rechenfchaft darüber gibt, mit gröfster Bewunderung erfüllen. Wir einfachen Laien freuen uns des Bildes, ohne viel darüber nachzudenken; es will uns bedünken — und das ift wahrlich nicht das kleinfte Lob eines Kunftwerkes —, als ob es gar nicht anders hätte gemalt fein können. Aber das Herz geht uns auf über der fonnigen Heiterkeit, der fonntäglichen Ruhe, die über diefem Schloffe und feinem fteifen Garten ausgegoffen find. Unfere Gedanken wenden fich unwillkürlich auf den Erbauer diefes Schloffes, auf das Volk mit feiner Vergangenheit, welche diefes Idyll erft möglich machte. Wir denken zurück an die blutigen Kämpfe, deren glücklicher Abfchlufs aus der fonnigen Stille diefes Bildchens uns entgegenlacht, und vergegenwärtigen uns, dafs die fteifen eckigen Formen diefes „japanifchen Völkchens von Europa" einen Kern verbargen, dem die Menfchheit eine Reihe ihrer gröfsten und edelften Errungenfchaften verdankt. Freilich, Jan van der Heyden dachte, als er diefes Stückchen Leinwand vor fich auf der Staffelei hatte, wohl fchwerlich daran, dafs jemals einem Befchauer dabei die Heldenthaten feines Volkes einfallen würden. Die Naivetät und Anfpruchslofigkeit der holländifchen Kunft ift ja gerade ein Hauptfactor ihrer unmittelbaren, ergreifenden Wirkung.

Das Bild trägt ausnahmsweife keine Bezeichnung. Nach der frifchen Farbenwirkung, der im kleinften Raum beinahe breiten Behandlung würden wir dasfelbe noch der früheren Zeit des Künftlers zufchreiben. Doch läfst die Tracht der wenigen Figuren, welche vorn den Weg beleben, fchon auf die Mitte oder das Ende der Siebziger-Jahre fchliefsen. Auch macht der Umftand, dafs weder A. van de Velde, noch Jan Lingelbach die Staffage gemalt hat, fondern der jüngere Eglon van der Neer, es wahrfcheinlich, dafs jene beiden Freunde des Künftlers bereits todt waren.

Houbraken erwähnt in feiner kurzen Biographie des Jan van der Heyden, dafs derfelbe auch verfchiedene „stilstaande levens" gemalt habe, darunter eines, worin (zum Beweife feiner wunderbaren Ausführung) eine aufgefchlagene Bibel lag; nur fo grofs wie das Innere der Hand, und doch konnte die ganze Schrift dàrin deutlich gelefen werden. Vielleicht ift diefes das Bild im Befitze des Herrn Weffelhoeft, welches im Jahre 1705 auf einer Verfteigerung mit 365 Gulden bezahlt wurde. Auf einem Tifche fteht, über dunklem perfifchen Teppich, ein kleines Ebenholzfchränkchen, mit Perlmutter ausgelegt; daneben ein Globus, ein Leuchter und eine Bibel, deffen aufgefchlagene Seiten ein Capitel aus „De Propheet ZACHARA" zeigen. Ein fpanifches Rohr mit Bernfteinknopf lehnt an dem Tifch; den Hintergrund bildet eine tiefgrüne Tapete. Die Anordnung ift mit demfelben Gefchmack und demfelben Raffinement gemacht, wie in den landfchaftlichen Motiven des Künftlers. Dagegen herrfcht hier, der Beleuchtung im Innern eines Zimmers entfprechend, nicht die helle Färbung feiner Landfchaften, fondern ein tiefer dunkler Ton von grofser Klarheit und Leuchtkraft. Trotz der mikrofkopifchen Vollendung, an der Houbraken fo grofses Wohlgefallen fand, ift die Pinfelführung leicht und flüchtig; in den Lichtern haben die Farben einen emailartigen Glanz angenommen.

Stillleben diefer Art find unter den Werken des Künftlers fehr felten. Ein ganz ähnliches, gleichwerthiges Bildchen, auf dem faft die gleichen Gegenftände vereinigt find, befitzt das Ferdinandeum zu Innsbruck; dasfelbe trägt die Jahreszahl 1665. Ein zweites Bild der Art kam kürzlich durch Ankauf in das Rijksmufeum zu Amfterdam. Ein drittes, umfangreicheres Stillleben, das reichfte und vollendetfte von allen, befitzt die Akademie zu Wien. Noch gröfser ift endlich ein ähnliches Gemälde in der Akademiegalerie zu Budapeft, welches mit der Sammlung Efterházy für diefelbe erworben wurde. Es trägt die Bezeichnung *J v H out 75*, ift alfo 1712, im Todesjahre des Künftlers, gemalt worden.

Der Abſtand gegen die vier anderen Bilder iſt ein gewaltiger. Ein Ebenholzſchränkchen ſteht neben einem hellen Marmorkamin und hebt ſich dunkel von der weiſsen Wand ab; vorn liegen ein paar japaniſche Decken von grell rother Farbe, über denen ein Globus neben ein paar Büchern ſteht. Alſo ein ganz ähnliches Motiv, wie es die anderen Bilder zeigen; aber die helle harte Färbung, das Fehlen jedes Helldunkels, die ſchlechte Zeichnung, welche ſich namentlich in dem barocken Gemälde über dem Kamin verräth, die ängſtliche Behandlung ſind nicht nur Zeichen der Hand eines Greiſes, ſondern der Beweis für den tiefen Verfall der holländiſchen Malerei dieſer Zeit, dem ſelbſt ein ſo hervorragender Meiſter anheim fallen muſste. Damit iſt, wenn mich mein Gedächtniſs nicht täuſcht, ſchon die Zahl dieſer ganz eigenartigen reizvollen Stillleben des Jan van der Heyden in öffentlichen Sammlungen erſchöpft.

Die Bemerkung Houbraken's, daſs Jan van der Heyden nach ſeiner Anſtellung im ſtädtiſchen Dienſt, 1672 als „Brandmeiſter" der Stadt Amſterdam, „nur noch gelegentlich ein Kunſtwerk zu ſeiner Erholung malen konnte", finden wir durch die Daten und die Tracht der Figürchen auf den Gemälden des Künſtlers beſtätigt. In die Jahre von 1660 bis 1672 fallen weit mehr Bilder als in die letzten 30 Jahre ſeines Lebens. Was er in vorgerückterem Alter noch malte, entſpricht meiſt nicht entfernt jenen köſtlichen Werken ſeiner Jugend; das eben genannte Bild in der Galerie zu Budapeſt beweiſt dies auf's ſchlagendſte. In der Regel ſind die ſpäteren Gemälde trocken in der Färbung und kleinlich und ängſtlich in der Durchbildung; namentlich in der Behandlung des Laubwerks, wie dies am ſtärkſten in einigen kleinen Landſchaften hervortritt. So ſcheint es faſt, daſs ein gütiges Geſchick ihn — ähnlich wie den Meindert Hobbema, der ſtädtiſcher Steuerbeamter wurde — in dieſe fremdartige öffentliche Thätigkeit leitete. Auch ſeinen Freund und treuen Mitarbeiter Adriaan van de Velde hatte das unbarmherzige Schickſal im Anfange des Mannesalters aus ſeiner raſtloſen Thätigkeit und aus der Mitte ſeines glücklichen Familienlebens herausgeriſſen; und doch zum Heile ſeines Nachruhmes! Denn ſeine letzten Gemälde zeigen, ebenſo wie die ſeltenen ſpäteren Werke des Jan van der Heyden, die deutlichen Spuren eines Verfalles, von welchem ſich der Künſtler — bei dem allgemeinen Rückgang im Kunſtleben ſeines Landes — nicht wieder erholt haben würde.

Jv D Heyde

Jan van der Heyden iſt in ſeinen Städtebildern doch nicht eigentlicher Architecturmaler, wie etwa Emanuel de Witte. Die Bauten in ſeinen Bildern ſind ſtets ein Stück der Landſchaft, durch Ton und Stimmung, auch wenn ſie den weſentlichen Theil des Bildes ausmachen. Van der Heyden hat daher auch niemals Innenanſichten von Gebäuden, von Kirchen oder öffentlichen Prachtbauten gemalt, in denen unter ſeinen Landsleuten der ebengenannte etwas ältere Emanuel de Witte die höchſte künſtleriſche Vollendung erreicht hat. Das Kircheninterieur, welches Herr Weſſelhoeft von der Hand dieſes Künſtlers beſitzt, iſt eine der letzten Erwerbungen desſelben. Der Künſtler durfte nicht fehlen in einer Sammlung, in welcher die coloriſtiſchen Hauptmeiſter aller Richtungen der holländiſchen Malerei vertreten ſind; um ſo mehr als die Sammlung bis dahin überhaupt kein eigentliches Architecturſtück aufzuweiſen hatte. Eine weiträumige holländiſche Kirche aus ſpätgothiſcher Zeit, deren weite Fenſter das matte Sonnenlicht voll einſtrömen laſſen, iſt mit zahlreichen Figuren von Andächtigen angefüllt, welche nach der Predigt die Kirche zu verlaſſen im Begriff ſind. Wenige Künſtler, insbeſondere kein anderer Architecturmaler hat mit ſolcher Sicherheit und Wirkung ſeine Innenräume mit Figuren zu ſtaffiren gewuſst, wie gerade E. de Witte. Auf dem harmoniſchen Zuſammenwirken des Innenraumes und der Figuren beruht der Hauptreiz ſeiner Gemälde und der Vorzug derſelben vor den Werken aller anderen Architecturmaler. Die maleriſche Wirkung, das Spiel des einfallenden Lichtes und das Helldunkel, welches gerade in den Hallenkirchen mit ihren hohen Fenſtern, mit den farbigen Scheiben in beſonders reizvoller und

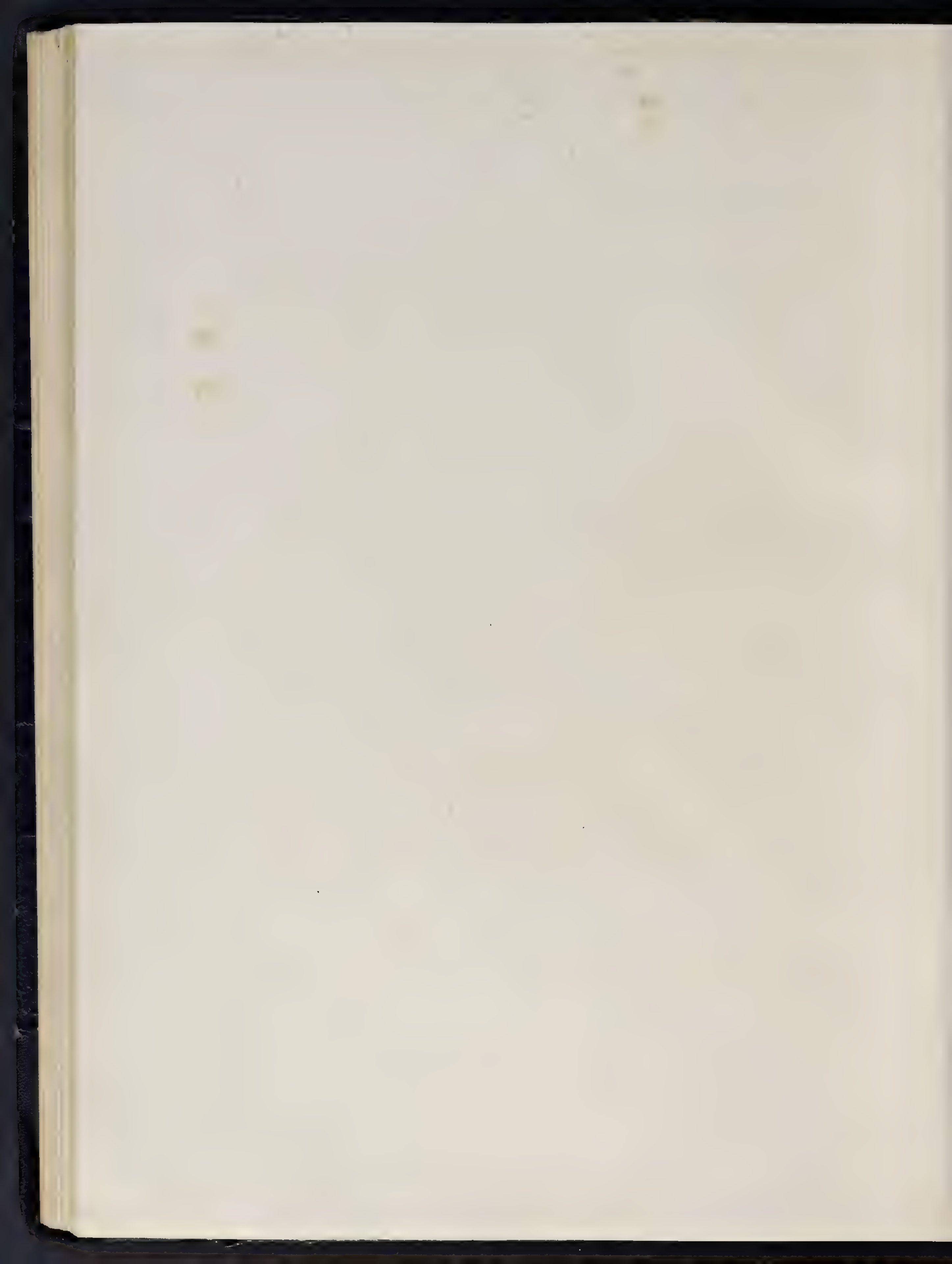
mannigfaltiger Weife fich zu entwickeln pflegt, erkennt De Witte als das befte Mittel zur künftlerifchen Belebung feines Motivs. Daher find auch feine Figuren rein malerifch gegeben, unbeftimmt in den Formen unter den Einwirkungen des Helldunkels und der Reflexe des Lichtes in einer Kirchenhalle. Aber in der Belebung des Raumes durch ihre Anordnung fowohl, wie durch die Färbung, in der malerifchen Andeutung der Formen und der Bewegung find fie zuweilen fo meifterhaft, dafs fich der Künftler darin einem Cuijp und felbft einem Rembrandt nähert. Dem höchft eigenartigen, wirkungsvollen Farbenreiz zu Liebe, welchen ein paar Figuren in einer anfpruchslofen weifs getünchten holländifchen Kirche hervorzubringen im Stande find, zahlte Sir Richard Wallace nicht mit Unrecht für ein Bild des E. de Witte von mäfsigem Umfange, allerdings die Perle unter feinen Werken, 1872 auf der Verfteigerung der Sammlung Roel-Hodfon in Amfterdam nahezu 40.000 Franken; etwa das Zehnfache von dem, was bisher für Gemälde des Künftlers gezahlt worden war. Diefe „Anerkennung von mafsgebender Stelle" hat die Gemälde des E. de Witte falonfähig gemacht; fie werden von jedem grofsen Sammler niederländifcher Coloriften mit Vergnügen aufgenommen. Die Radirung von P. Ritter gibt einen guten Begriff von der verhältnifsmäfsig einfachen, aber doch feinen und kräftig malerifchen Wirkung, und der feinen Empfindung in Anordnung und Bewegung der Figuren, welche De Witte's Gemälde in der Weffelhoeft'fchen Sammlung auszeichnen.

E. de Witte hat nicht ausfchliefslich Innenräume dargeftellt. Unter den wenigen abweichenden Motiven befitzt der „Fifchmarkt" im Boymans Mufeum zu Rotterdam und eine gröfsere, mehr decorative Darftellung eines ähnlichen Vorwurfes im Befitz von Herrn A. Thieme in Leipzig, beide aus dem Jahre 1670, einen ebenfo eigenartigen malerifchen Reiz wie jene Kirchenbilder. Hier ift der Künftler in der Gröfse der Figuren offenbar fchon über die feiner Kenntnifs der menfchlichen Form gefteckten Grenzen hinausgegangen. Ganz abweichend im Motiv ift ein merkwürdiges Jugendwerk, eine „Danae" vom Jahre 1641; in der Zeichnung und in der Behandlung noch fehr unerfreulich; einem flüchtigen, rohen Gemälde des N. Knupfer naheftehend. Diefes Bild wurde vor einigen Jahren der Berliner Galerie zum Kauf angeboten; wo es fich jetzt befindet, ift mir nicht bekannt.





DIE BRÜCKE ÜBER DEN BERGBACH.



HOLLÄNDISCHE SCHILDERUNGEN DER ITALIENISCHEN LANDSCHAFT.

SEIT die Bedeutung der nordifchen Kunft in ihrer ganz eigenartigen felbftändigen Entwicklung wieder erkannt und der Genufs daran wieder erfchloffen find, pflegt man die Beziehung derfelben zu der transalpinen Kunft und deren Einflufs als verhängnifsvoll zu bezeichnen oder doch nur ihre indirecte Bedeutung auf die Entwicklung der nordifchen Kunft gelten zu laffen. Für die holländifche Malerei im Allgemeinen trifft diefe Anficht, fo weit es fich um die einzelnen in Italien und unter italienifchen Einflüffen ausgebildeten holländifchen Meifter handelt, allerdings wohl das Richtige. Doch hat Italien, abgefehen von der hohen Bedeutung, welche der Einflufs feiner Kunft auf die Entwicklung der holländifchen Malerei im Grofsen und Ganzen gehabt hat, wenigftens Eine Richtung der Landfchaftsmalerei gezeitigt, die nicht nur Erfreuliches geleiftet hat, fondern unter ihren Künftlern einen Meifter zählt, der in der erften Reihe der Landfchafter aller Zeiten fteht, den Utrechter JAN BOTH.

Freilich, das, was unferem modernen Auge in der italienifchen Landfchaft als befonders charakteriftifch auffällt oder auch nur das, was ältere Künftler des Nordens, ein Nicolas Pouffin, Gaspard Dughet oder Claude Lorrain fich von der italienifchen Natur zu eigen machten, dürfen wir nicht oder nur zum kleinen Theil in den Gemälden des Jan Both und feiner holländifchen Nachfolger erwarten. Nicht die Gröfse der Formen, nicht die Schönheit der Linien, nicht der eigenthümliche Zauber der Farben des Südens waren es, was dem am Strande der Nordfee aufgewachfenen Künftler in der Landfchaft Italiens befonders in's Auge fiel und feffelte: dem für die Beobachtung des Lufttones und für die Wirkung des Lichtes ausgebildeten Auge des Holländers lag auch in Italien der höchfte Reiz der Landfchaft in der Beleuchtung, in dem warmen, glühenden Ton des füdlichen Himmels und feiner Einwirkung auf die Erfcheinung der Formen und Vegetation.

Das kleine Bild von der Hand des Jan Both in der Galerie Weffelhoeft, dem Umfange nach eines der unbedeutendften Werke desfelben, ift nach feinem malerifchen Werth eines feiner Meifterwerke. Hecht's Radirung nach diefem Bilde, ein Meifterwerk wie das Original, gibt den Reiz desfelben in vollem Mafse wieder und überhebt mich einer Befchreibung, die doch nur eine fchwache Vorftellung des Bildes zu geben im Stande wäre. Auch hier ift das Beftreben und der Triumph des Meifters die Wiedergabe des Lichts: die Stimmung des warmen fonnigen Tages, der zum Ende neigt, das goldige Abendlicht mit den tiefen langen Schatten, welche die aus dem Dunft der Tageshitze fich bildenden Wolken über die Landfchaft werfen. Die wenigen kleinen Figuren, welche die Landfchaft beleben, Landleute, die auf ihren Efeln zum Markte ziehen, haben den Charakter der Figuren, welche man in den Gemälden des Jan Both feinem Bruder Andries zuzufchreiben pflegt; aber gewifs mit Unrecht. Möglich, dafs derfelbe in Italien, das die jungen Künftler zufammen befuchten, einige der erften Gemälde des Jan ftaffirt hat: für die Mehrzahl derfelben, namentlich für die Meifterwerke des Jan Both, welche deffen fpäterer Zeit angehören, ift dies fchon desfhalb nicht möglich, weil der jüngere Bruder in Venedig umgekommen war, ehe Jan nach Holland zurückkehrte. Im Jahre 1644 war aber Jan bereits wieder in feiner Heimat thätig, muthmafslich fchon feit verfchiedenen Jahren. Erft nach feiner Rückkehr, bis zu feinem frühzeitigen Tode (am 9. Auguft 1652, dem kürzlich entdeckten Todesdatum des Künftlers) ift weitaus die Mehrzahl der noch erhaltenen Gemälde des Jan Both entftanden, insbefondere alle mit Recht fo bewunderten Meifterwerke. Dies beweifen die feltenen Daten auf den Gemälden und die Staffage, die fie durch Utrechter Künftler, wie C. Poelenburg und J. B. Weenix erhalten haben; dies beweifen

aber auch die wenigen Jugendwerke des Jan Both, die auf uns gekommen find, zum Beifpiel die früher dem Andries Both zugefchriebene figurenreiche Anficht aus Rom in der Pinakothek zu München (Nr. 585), welche nur die Bezeichnung des Jan trägt. Wahrfcheinlich ift diefes und find einige verwandte Bilder, welche fämmtlich fehr hell und farbig gehalten find und flüffige Pinfelführung zeigen, noch in Italien entftanden. Dann werden aber fchwerlich die flüchtig gemalten, oft bis zur Unkenntlichkeit nachgedunkelten gröfseren Decorationsbilder, die unter Both's Namen in den italienifchen Galerien hängen, namentlich im Palazzo Pitti, in den Sammlungen Sciarra und Doria zu Rom u. f. w., von der Hand des Jan Both herrühren.

Auch die Übereinftimmung der Figuren in den Gemälden des Jan Both mit denen in den beiden Folgen feiner radirten Landfchaften hätte darauf führen follen, dafs fie von des Künftlers eigener Hand herrühren. Die Figuren des Andries Both find derber und kürzer und roher in der Ausführung; Andries erfcheint in feinen feltenen Sittenbildern und in den häufiger vorkommenden Studien und Skizzen zu folchen Bildern als ein Künftler in der Art der A. van der Venne, Pieter Quaft, De Heer u. f. w. Dafs der Aufenthalt in Italien diefe Richtung des Künftlers nicht wefentlich veränderte und beeinflufste, beweifen zwei aus dem Jahre 1634 datirte und bezeichnete Sittenbilder aus dem italienifchen Volksleben in der Londoner Galerie des Herzogs von Bedford. Diefe Jahreszahl ift defshalb für die Biographie des Andries Both noch von befonderem Intereffe, weil fie beweift, dafs derfelbe im Jahre 1634 fchon felbftändiger Meifter war, alfo im Jahre 1632/34, dem Zeitraume, in welchem er urkundlich als Lehrling in die Gilde feiner Vaterftadt Utrecht eintrat, nicht mehr in dem jugendlichen Alter war, in welchem damals die Künftler als Schüler zuerft einzutreten pflegten.



Den Schülern und Nachfolgern des Jan Both, wie Adam Pynacker, Frederick de Moucheron, Guillam de Heufch u. f. f., fehlt neben der Begabung ihres Meifters auch die Frifche der Auffaffung, die Leuchtkraft der Färbung. Das kleine Bild, welches die Galerie Weffelhoeft von Adam Pynacker aufzuweifen hat, ift ein befonders farbiges, breit gemaltes Werk aus deffen früherer Zeit. Das Motiv ift dem Bilde von Jan Both ganz ähnlich; von dem hellen goldigen Abendhimmel hebt fich der Bergabhang im Vordergrunde in tiefer Färbung klar ab. Die fett aufgetragenen Farben haben eine emailartige Wirkung. In der kräftigen Färbung, der breiten Behandlung und der Zeichnung der Figuren fteht der Künftler hier jedoch dem Nicolaus Berchem, feinem Altersgenoffen, mit dem er vielleicht gleichzeitig in Italien war, näher als dem Jan Both. Dafs diefer Aufenthalt fchon um das Jahr 1641 fällt, als Pynacker erft zwanzig Jahre zählte, wird durch eine aus diefem Jahre datirte Tufchzeichnung in der Albertina zu Wien wahrfcheinlich gemacht, die antike Ruinen darftellt; bezeichnet *Pynacker 1641.* Sie zeigt den jungen Künftler noch im Anfchluffe an die Richtung des B. Breenberch.

Mehr als bei Both und Pynacker mifchen fich fchon bei Jan Hackaert Motive feiner Heimat, in deren Wiedergabe der Künftler am glücklichften ift, auch in feine Schilderungen aus Italien. Dies ift auch der Fall in der umfangreicheren Gebirgslandfchaft, welche Hudtwalcker 1833 aus der Sammlung Goll van Frankenftein erwarb. Die reiche Compofition ift etwas unruhig, eine Wirkung, die noch durch das zerftreute Licht und die dunklen Schatten verftärkt wird. Die körnige, flockige Behandlung erinnert an die gleichzeitigen franzöfifchen Meifter, an Gafpard Dughet und François Millet, mit denen

Hackaert wohl in Italien zuſammentraf. Namentlich die helle, im Abendlicht glänzende Ferne nähert ſich in Färbung und Behandlung auffallend dem Millet. Die Staffage des Bildes, ein Reiter im Vordergrunde und weiter zurück eine Schafherde, iſt von der Hand des Adriaan van de Velde; das Bild muſs alſo der früheren Zeit des Jan Hackaert angehören, da ſein Freund A. van de Velde ſchon ſtarb, als Hackaert ſechsunddreiſsig Jahre zählte.[1] Auch hier ſind Thiere und Figuren mit der gewohnten Meiſterſchaft des Künſtlers gezeichnet und üben die eigenthümliche Anziehung, die kein anderer holländiſcher Thiermaler beſitzt. Faſt noch bewunderungswürdiger erſcheint A. van de Velde auch hier in der Art, wie er in die maleriſche Eigenart des Künſtlers, deſſen Landſchaft er ſtaffirt, einzugehen verſteht. Die unruhige, fleckige Wirkung der Landſchaft wiederholt ſich in der Staffage, welche auch die weiche flüchtige Behandlung mit derſelben gemein hat. Die wenigen Figuren und Thiere dienen nicht nur zur Belebung der Landſchaft; dieſe hat in der Färbung der Staffage zugleich erſt die energiſchen Töne erhalten, durch welche die unruhige Wirkung des zerſtreuten Sonnenlichtes ihren Halt bekommt.

HACKAERT

DIE MALER DES SITTENBILDES UND DES THIERLEBENS INMITTEN DER LANDSCHAFT.

WIE das Leben im Süden ſich vornehmlich im Freien, auſserhalb des Hauſes abſpielt und daher das Sittenbild der romaniſchen Nationen nicht ein häusliches Innenleben, ſondern das Treiben auf der Straſse und in der Landſchaft wiedergibt, ſo kennt der Südländer andererſeits auch nicht den Reiz der Landſchaft in ihrer Abgeſchloſſenheit, ihrer Einſamkeit; die „payſage intime", wie man ſie heute nach einer beſtimmten Richtung der modernen franzöſiſchen Landſchaftsmalerei zu nennen pflegt. Die Landſchaft iſt ihm vielmehr der Rahmen, in dem ſich das menſchliche Leben in der mannigfaltigſten Weiſe abſpielt. Im ſtrengſten Sinne des Wortes hat daher Italien, und ähnlich Spanien, weder eine eigentliche Landſchaftsmalerei, noch ein reines Sittenbild aufzuweiſen. Beide erſcheinen, wo ſie ſeit dem Ende des ſechzehnten Jahrhunderts überhaupt auftreten, in eigenthümlicher Weiſe vermiſcht.

Auch die nordiſchen Künſtler, die in Italien ihre hohe Schule durchmachten, ſind von dieſer Auffaſſung, ſind von der Erſcheinung der Natur und des Lebens im Süden nicht unbeeinfluſst geblieben, wie ſie ihrerſeits einen rückwirkenden Einfluſs auf die Kunſt Italiens gerade nach dieſer Richtung hin gehabt haben. Faſt ausnahmslos ſtatten auch ſie ihre landſchaftlichen Motive mit mehr oder weniger reicher Staffage aus: Hirten mit ihren Herden, Reiſende oder Jäger zu Fuſs und zu Pferde, Landleute, welche zum nächſten Marktflecken reiſen oder mit ihren Einkäufen heimkehren, Quackſalber, die an Kreuzwegen ihre Buden aufgeſchlagen haben, ſelbſt groſse Aufzüge, Märkte u. ſ. w. füllen die Landſchaften dieſer Künſtler, welche dadurch oft nur zum Hintergrund für dieſe ſittenbildliche Staffage werden. Denn bei der naturaliſtiſchen Richtung der holländiſchen Malerei in dieſer ſpäteren Zeit iſt die Staffage faſt ausſchlieſslich ſittenbildlich; die ältere Schule, mit Cornelis Poelenburg an der Spitze, welche ihre idylliſchen Motive der italieniſchen Landſchaften, dem Charakter entſprechend, mit kleinen Figürchen aus der Mythologie, aus den italieniſchen Schäferromanen oder aus der bibliſchen Geſchichte belebte, hatte gleichzeitig in Utrecht nur noch eine locale, untergeordnete Bedeutung.

[1] Vorausgeſetzt, daſs das Jahr 1636 mit Recht als das Geburtsjahr Hackaert's angenommen wird; eine Angabe Houbraken's, die allerdings durch den Charakter der Bilder unterſtützt wird.

Der fruchtbarfte und früher auch der gefeiertefte Künftler diefer Richtung ift Claes Pietersz Berchem. Der gefällige Charakter feiner Bilder, ihre anfprechenden landfchaftlichen Motive, meift aus dem italienifchen Mittelgebirge, ihre reiche bunte Staffage mit Hirten und Herden waren ganz nach dem Gefchmack des vorigen Jahrhunderts; Berchem's Bilder gingen daher faft regelmäfsig auf den Verfteigerungen um mehrere taufend Franken, ja um zehntaufend und mehr fort. Die ftrengen Anforderungen unferer Zeit an malerifche Wirkung, welche im Allgemeinen auch den Mafsftab für die Preife der alten Bilder abgeben, haben das Intereffe an Berchem fehr abgefchwächt. Man wirft ihm nicht mit Unrecht den fchweren bräunlichen Ton, wie die bunte Wirkung der Farben in feinen meiften Bildern vor und tadelt feine flüchtige, in der fpäteren Zeit felbft manierirte Zeichnung, fowohl in der Staffage, als im Baumfchlag und in den landfchaftlichen Formen; und wenn er gar mythologifche oder allegorifche Darftellungen, die zumeift dann fehr umfangreich zu fein pflegen, zu malen unternähme, fo fei er geradezu unerträglich. Für die grofse Mehrzahl von Berchem's Bildern find folche Vorwürfe allerdings durchaus gerechtfertigt. Eine kleine Zahl meift wenig umfangreicher Gemälde, die faft ausnahmslos feiner früheren Zeit, unmittelbar nach feiner Studienreife in Italien, angehören, machen jedoch eine rühmliche Ausnahme und werden zu allen Zeiten als Meifterwerke in ihrer Art gerühmt werden. Unter den Bildern der Dresdener Galerie darf eines, im Louvre dürfen zwei oder drei dazu gerechnet werden; die meiften und beften befitzt die Bridgewater Gallery in London. Das Weffelhoeft'fche Gemälde, von mäfsigem Umfange, wurde 1853 auf der Verfteigerung der Sammlung Molkenboer zu Amfterdam erworben. Es ftellt einen Hirt mit verfchiedenartigem Vieh in hügeliger Landfchaft dar. Obgleich noch klar in der Färbung und von guter Zeichnung, zeigt es doch fchon den fchweren bräunlichen Ton und die dunklen Schatten, welche die fpätere Zeit des Künftlers charakterifiren.

Berchem

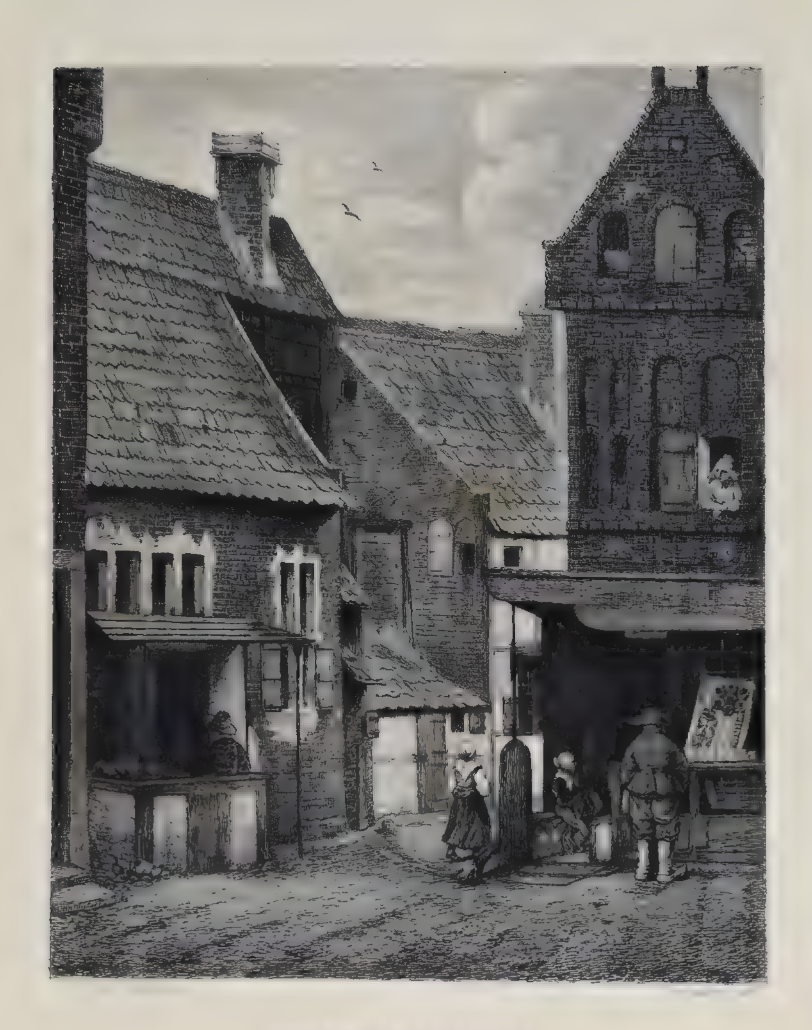
Der Schüler Berchem's — wenn er richtig als folcher bezeichnet wird — Karel du Jardin, ift niemals in jene Fehler feines Lehrers verfallen. Seine Bilder find regelmäfsig befonders hell und fonnig und, felbft wenn fie von reicher Färbung find, aufserordentlich harmonifch. Überhaupt hat er die italienifche Natur und das italienifche Leben charakteriftifcher erfafst und malerifcher zum Ausdruck gebracht als alle anderen holländifchen Künftler diefer Richtung. Freilich kannte er Italien auch beffer als die meiften derfelben, da er fchon jung eine Reihe von Jahren dort zubrachte und fpäter, aus Sehnfucht nach dem Süden, Weib und Kind verliefs, um Italien wiederzufehen, wo er bis zu feinem Tode fich aufhielt. Das Bild in der Weffelhoeft'fchen Sammlung gehört nach der Auffchrift

K·DU·IARDIN·f
1658

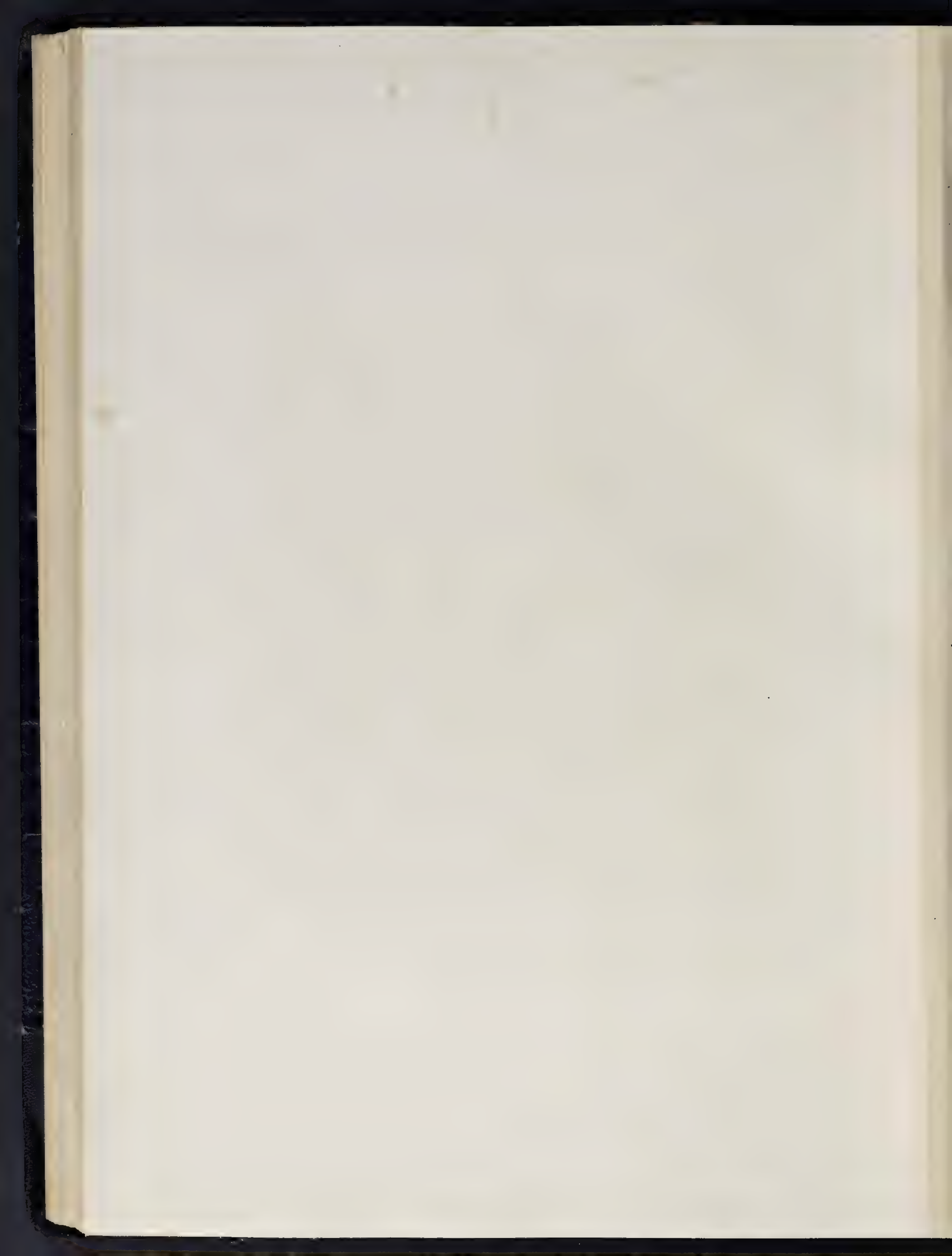
den wenigen Jahren an, in denen Du Jardin, nach feiner Rückkehr aus Italien, fich im Haag niedergelaffen hatte; urkundlich in den Jahren 1656 bis 1659. Nicht in vielen Werken des Künftlers ift der Zauber des italienifchen Lichtes, die Klarheit der Schatten, die Weichheit der Formen fo anziehend und malerifch ausgedrückt als in diefem Meifterwerke, welches fich früher in der bekannten Sammlung Goll van Frankenftein zu Amfterdam befand und dort 1851 durch Hudtwalker auf der Verfteigerung des Baron Nagel van Ampten erworben wurde. Hecht's Meifterfchaft in der Wiedergabe der landfchaftlichen Stimmung bewährt fich auch in der Radirung diefes Bildes. Nur die leichte und beinahe zarte Zeichnung des Originals kommt in der Radirung nicht ganz zu ihrem Rechte. Und doch trägt diefelbe wefentlich dazu bei, die derbe Action der Staffage beinahe vergeffen zu machen. „Ein echt niederländifches Motiv", wird man beim erften Blick auf das Gemälde ausrufen; ich möchte es







STRAATGEZICHT.



eher ein echt italienifches Motiv nennen und glaube, dafs mir jeder Kenner Italiens darin beiftimmen wird. Aber freilich ift es „echt niederländifch", dafs der Künftler gerade einen folchen Moment zum Vorwurf für ein Gemälde wählt.

Ein kunfthiftorifch befonders intereffantes Gemälde ift die kleine bezeichnete Landfchaft des gewöhnlich nur als einer der Lehrer des C. Berchem genannten Haarlemer Künftlers JAN WILS. Sie zeigt ein einfaches Motiv aus Holland, wie fie auch fein berühmter Schüler in der früheften Zeit zum Vorwurfe gewählt hat: auf leicht bewegtem Terrain mit Bufchwerk find vorn Schnitter beim Mähen des Kornes befchäftigt. Die eigenartige kräftige und warme Färbung, der fette Farbenauftrag und die breite Behandlung finden fich ganz ähnlich in den früheften Gemälden des Berchem, fo dafs wir nach diefem Gemälde dem Wils unter den zahlreichen Lehrern desfelben wohl einen befonders ftarken Einflufs auf feinen Schüler zufchreiben dürfen. In fpäteren Gemälden, die freilich felten und fehr zerftreut find, ift der Künftler meift reicher, aber auch unruhiger in der Compofition, flauer in der Färbung und weniger energifch in der Behandlung.

J. Wils

Wie Berchem, fo hat auch Adriaan van de Velde, obgleich ein Aufenthalt desfelben in Italien geleugnet wird (ob mit Recht, bezweifle ich), zahlreiche Motive der italienifchen Landfchaft und des italienifchen Hirtenlebens als Vorwürfe zu feinen Bildern gewählt; ja in feinen fpäteren Werken bilden diefelben geradezu die Regel. Seine Schüler und Nachfolger nahmen faft ausfchliefslich Gemälde diefer Art zum Vorbilde. Ein charakteriftifches Werk diefer Richtung ift die „Landfchaft mit Vieh" von DIRCK VAN BERGEN, welche 1831 auf der Verfteigerung der Sammlung Verbruggen im Haag erworben wurde; anfprechend in dem einfachen Motiv der Landfchaft, fein und klar in der Färbung und duftig im Ton. Auch das Bild, welches früher in der Sammlung als ein Original des Adriaan van de Velde galt, ift wohl vielmehr ein gutes Werk diefes tüchtigften feiner Schüler.

Auch der jüngere JAN VAN DER MEER, der Sohn des bekannten Haarlemer Landfchaftsmalers gleichen Namens, fchliefst fich diefer Gruppe von Nachfolgern des A. van de Velde an. Charakteriftifch ift für ihn, dafs er feine einfachen, der italienifchen Landfchaft entlehnten Motive mit einzelnen Schafen oder Herden von Schafen ftaffirte. Ein ganz kleines charakteriftifches Bild diefer Art, aus der Sammlung Bugge in Kopenhagen erworben und *J. van der Meer de Jonge 1680* bezeichnet, ift der „Hirt bei der Schafherde". Das zweite, verhältnifsmäfsig umfangreiche Bild des Künftlers in der Weffelhoeft'fchen Sammlung, vom Jahre 1697, zeigt ein abweichendes, rein landfchaftliches Motiv vom Rhein oder von der Mofel. Von einem hohen Standpunkte blickt man über das enge, reich bebaute Thal des in der Ferne in Windungen fich verlierenden Fluffes Die helle klare Färbung, die feine und doch nicht unmalerifche Durchführung zeichnen das Bild vor faft allen gleichzeitigen Landfchaften aus. Den Sinn für derartige Fernfichten mag der Künftler in der Schule feines Vaters ausgebildet haben, deffen von hohen Augenpunkten genommene Motive aus den Dünen von Scheveningen und von dem Strand des Haarlemer Meeres zu den eigenartigften und anziehendften Landfchaften der holländifchen Schule gehören. Aber in diefem Bilde ift doch offenbar HERMAN SAFT-LEVEN das unmittelbare Vorbild von Jan van der Meer de Jonge gewefen. Die Weffelhoeft'fche Galerie hat ein charakteriftifches Bild des Künftlers aufzuweifen, bezeichnet *Herman Saft Leven F. a Utrecht 1652*, das ganz wie das Vorbild für

jenes Gemälde des Van der Meer erſcheint: eine Rheinlandſchaft, reich belebt und auſserordentlich fleiſsig durchgeführt, aber dabei noch leicht und geiſtreich behandelt, in dem hellbraunen Ton und in dem dünnen Farbenauftrag, der für die frühere Zeit des Künſtlers bezeichnend iſt.

,1652

Sehr viel mannigfaltiger in den Motiven und reicher in der Staffage, als jene vorwiegend der italieniſchen Landſchaft und dem italieniſchen Leben ihre Vorwürfe entlehnenden Künſtler iſt Philips Wouwerman, einer der gefeiertſten und populärſten unter allen holländiſchen Malern, den auch jeder der alten Kunſt noch ſo fern ſtehende Laie doch kühnlich „an ſeinem Schimmel“ herauszuerkennen ſich anheiſchig machen wird. Wouwerman's Leichtigkeit des Schaffens iſt beinahe ſprichwörtlich; der Mann, deſſen Lebenslauf ſchon abgeſchloſſen wurde am Tage, bevor er das neunundvierzigſte Jahr vollendete, der beinahe glänzend mit Glücksgütern ausgeſtattet war, hat trotzdem wohl an tauſend Bilder gemalt. Hat doch die Dresdener Galerie allein deren nahezu ſiebenzig, die Eremitage zu St. Petersburg eine ähnliche Zahl aufzuweiſen, ſo daſs man auf Grund von Smith's „Catalogue raisonné“ die Zahl der echten Gemälde, welche noch bekannt ſind, mit 700 gewiſs nicht zu hoch greift. Nimmt man hinzu, daſs eine beträchtliche Zahl dieſer Bilder mit einer Staffage von zahlreichen Figuren und Thieren, oft von hundert und mehr Figuren belebt iſt, daſs der Künſtler ſich trotzdem in ſeinen Motiven faſt niemals wiederholt, und daſs dieſelben bei aller maleriſchen Behandlung von einer faſt miniaturartigen Durchbildung ſind, ſo wird man dem Philips Wouwerman allerdings den Ruhm nicht beſtreiten können, in der Leichtigkeit des Schaffens ſowohl, wie im Fleiſs, im Reichthum der Phantaſie und Erfindung und zugleich in der Treue der Durchbildung kaum ſeinesgleichen gehabt zu haben.

Mit dieſen Vorzügen, mit denen ja zum Theil auch Manieriſten, wie ein Luca Giordano ausgeſtattet waren, verbindet Wouwerman ebenſoviel Geſchmack in der Anordnung, wie Meiſterſchaft der Zeichnung und Talent für die Wiedergabe der mannigfachen bunten Scenen aus dem Leben im Freien. Die Mannigfaltigkeit dieſes Treibens war noch geſteigert durch die Zuſtände des dreiſsigjährigen Krieges, unter deſſen Eindrücken der Künſtler groſs geworden war. Der eigenſte Reiz ſeiner Werke, der dieſelben weit über die Machwerke aller ſeiner Nachahmer wie ſeiner Vorgänger erhebt, liegt aber in der künſtleriſchen Ausſtattung und Umgeſtaltung dieſer Alltagsſcenen, in jenem eigenthümlichen, novellenartigen Zauber, welcher jeder ſeiner Compoſitionen innewohnt, der ganzen Darſtellung ſowohl, wie jeder einzelnen Figur.

Alle dieſe Eigenſchaften haben, wie geſagt, die Gemälde des Künſtlers zu allen Zeiten zu den geſuchteſten Kunſtſchätzen gemacht. Im vorigen Jahrhundert iſt kaum ein anderer Maler mit ähnlichen Preiſen gezahlt worden wie gerade Philips Wouwerman; und auch jetzt ſind dieſelben, obgleich ganz hervorragende Werke des Künſtlers ſeit Jahrzehnten nicht mehr auf den Markt gekommen ſind, noch ſehr anſehnliche. Aber trotzdem muſs man, glaube ich, eingeſtehen, daſs Wouwerman heute ſowohl in den Kreiſen der Sammler, wie bei den Künſtlern und kunſtſinnigen Laien nicht mehr zu den Meiſtern erſten Ranges unter den holländiſchen Kleinmalern gerechnet wird. Verſchiedene Urſachen wirken zuſammen, aus denen ſich dieſe Erſcheinung erklären läſst. Einmal die ausgeſprochen maleriſche Richtung unſerer Zeit, welche die Werke eines Velazquez und ſelbſt eines Frans Hals faſt über Alles erhebt; dann auch die auſserordentlich groſse Zahl und die, trotz aller Mannigfaltigkeit, in der Erſcheinung doch allzu groſse Gleichmäſsigkeit, der gleiche, meiſt geringe Umfang der Bilder, namentlich aber die unmaleriſche Wirkung der ſpäteren Werke. Dieſe liegt theils in einer gewiſſen Buntheit der Färbung, theils in dem ſtarken Nachdunkeln der Schatten als Folge vom Durchwachſen des Bolusgrundes, wodurch zahlreiche ſeiner ſpäteren Bilder eine ſehr unerfreuliche Wirkung erhalten haben. Ganz beſonders mag zu der Abſtumpfung des Blickes gegen die mannigfaltigen Reize des Künſtlers die übermäſsige Anhäufung

von Bildern desfelben in verfchiedenen befonders befuchten öffentlichen Galerien beigetragen haben. Denn wenn irgend ein Kleinmeifter feine Gemälde für die ifolirte und intime Betrachtung im bürgerlichen Wohnzimmer berechnet hat, fo ift es Philips Wouwerman. Man kann der Wirkung derfelben gar keinen gröfseren Eintrag thun, als wenn man fie in Menge zufammenhängt, oder gar — wie in Dresden und St. Petersburg — ganze Cabinette damit anfüllt.

Nun, Herr Weffelhoeft ift nicht in diefe Verfuchung gekommen. Er befitzt zwei, vielleicht felbft drei echte Werke des Künftlers. Zweifelhaft bin ich über die Eigenhändigkeit des Bildes mit dem Bauer, der feinen Schimmel ftriegelt. Dasfelbe Gemälde findet fich, wenig verändert, in Dresden und in



Ph. Wouwerman, „Der Reiter an der Düne"

verfchiedenen Privatfammlungen; mehrere diefer Bilder tragen die Bezeichnung, welche dem Weffelhoeft'-fchen Bilde fehlt. Freilich hat man auch dem Dresdener Exemplar die Echtheit beftritten; man hat einen P. de Laar oder einen ähnlichen Künftler darin fehen wollen. Jedoch mit Unrecht, da das Bild in feiner grellen abendlichen Lichtwirkung, in der derben Zeichnung der Figuren und Thiere gerade ein fehr charakteriftifches Jugendwerk des Philips Wouwerman ift. Zum Überflufs ift auch noch die Originalfkizze, eine Kohlenzeichnung, in einer englifchen Privatfammlung erhalten; gleichfalls mit dem charakteriftifchen Monogramm aus der Zeit der erften Thätigkeit des Künftlers bezeichnet. Wefshalb gerade diefes Bild des Künftlers mehrfach von ihm felbft wiederholt und von Schülern und Zeitgenoffen copirt ift (häufiger als irgend ein anderes Werk des Meifters), dafür vermag ich keinen Grund anzugeben; denn das Bild gehört nicht nur zu den früheften, fondern auch zu den unbedeutendften Compofitionen des Künftlers.

Ein ebenfalls noch ziemlich frühes, zweifellos eigenhändiges Werk ift der „Reiter an der Düne", mit dem Monogramme

PHW

das durch Zufügung einzelner Buchftaben des Vornamens fchon etwas von der älteften, nur aus *P H* und *W.* zufammengefetzten Form desfelben abweicht. Der nebenftehende Holzfchnitt nach Raudner's Zeichnung gibt Motiv und Wirkung gut wieder. Die Stimmung des fonnigen Tageslichtes ift eine aufserordentlich zarte, duftige; die Zeichnung der Figur ift dagegen noch etwas vernachläfsigt. In die fpätere Zeit gehört endlich die einzige gröfsere Compofition: Pferde in der Tränke; daneben badende Jungen und einige andere Figuren. Die Färbung ift noch klar, aber hat nicht mehr den leuchtenden, harmonifchen Ton der früheren Gemälde.

Von hervorragend kunfthiftorifchem Intereffe ift ein Bild des felten vorkommenden jüngften Bruders und zugleich eines Schülers von Philips, Jan Wouwerman; aus der Bugge'fchen Sammlung in Kopenhagen ftammend. Jan, zehn Jahre jünger als fein Bruder, ftarb noch faft zwei Jahre vor demfelben. Da er nicht diefelbe Leichtigkeit des Schaffens befafs, erklärt fich, dafs fich vom Künftler kaum mehr als ein Dutzend Gemälde nachweifen laffen, von denen nur die kleinere Hälfte fich in öffentlichen Galerien befindet. Jan war in der Lehre bei feinem Bruder Philips, als derfelbe vorwiegend Landfchaften von kräftiger Färbung und ftarken Lichteffecten malte. Es ift daher begreiflich, dafs diefe Richtung des Lehrers für den weniger begabten Schüler dauernd beftimmend blieb. Die Gemälde des Jan ftellen Landfchaften dar, meift einfache Motive aus der Nachbarfchaft von Haarlem, die von einigen wenigen kleinen Figuren belebt find. Das Gemälde der Weffelhoeft'fchen Sammlung zeigt einen Reiter, im Begriff fein Pferd, einen Schimmel, zwifchen Dünen zu tränken. Auf feinere Stimmung oder Durchbildung, wie fein Bruder, geht der Künftler hier nicht aus; er begnügt fich vielmehr mit einer kräftig decorativen Wirkung. Ein ähnliches Motiv aus den Dünen von Haarlem zeigt ein kleines, in der Farbe aufserordentlich leuchtendes, fett gemaltes Bild im Boymans-Mufeum zu Rotterdam; zwei gröfsere Bilder im Mufeum zu Stockholm, Gegenftücke, die Sommer und Winter darftellen, find dagegen durch ihre mannigfaltigeren Compofitionen befonders anfprechend. Ein anderer Winter von derber Wirkung und Behandlung befindet fich im Mufeum zu Hannover (Haufsmann'fche Sammlung). Neuerdings haben auch das Mufeum zu Haarlem und die Galerie zu Schwerin ein Gemälde des Jan Wouwerman erworben.

In der reichen novelliftifchen Entwicklung der Staffage ift Jan Lingelbach der tüchtigfte Nachfolger des Philips Wouwerman; aber die geringe malerifche Begabung, welche auch die Werke der in Holland ausgebildeten und dort thätigen deutfchen Künftler dem geübten Blick unter allen holländifchen Gemälden des XVII. Jahrhunderts fofort herauserkennen läfst, beeinträchtigt auch die Wirkung der Gemälde von Lingelbach, dem begabteften aller diefer deutfchen Künftler. Das kleine Bild feiner Hand in der Weffelhoeft'fchen Galerie zeigt ein anziehendes echt Wouwerman'fches Motiv; auch die reiche Färbung und der klare graulich-braune Ton erinnern an die fpäteren Gemälde von Wouwerman, aber die Behandlung befitzt nicht die geiftreiche leichte Manier diefes Künftlers.

Jan van Hughtenburgh, ein jüngerer Landsmann und Nachahmer des Philips Wouwerman aus deffen letzter Zeit, ift hier gleichfalls in der „Schmiede" weit vortheilhafter vertreten, als in feinen gewöhnlichen Schlachtenbildern, die unruhig in der Compofition und fchwer und unerfreulich in der Färbung zu fein pflegen.

HOLLÄNDISCHE SEE- UND MARINEMALER.

DEM LUDOLF BAKHUISEN ift der Ruf des erften holländifchen Seemalers neben Willem van de Velde bis auf unfere Tage unbeftritten geblieben. Erft in neuefter Zeit hat zuerft die Liebhaberei der Sammler und nach ihr auch die Kunftkritik fich vom Künftler mehr und mehr abgewendet und angefangen, ihn ungünftiger zu beurtheilen. Nicht nur ein Jan van der Capelle, auch Jan van Goyen, Simon de Vlieger, felbft Jan Porcellis werden in ihren guten Seebildern dem Bakhuizen entfchieden vorgezogen; man findet den Künftler „langweilig" oder „affectirt", bunt und hart in der Färbung. Diefe allgemeine Verurtheilung hat theilweife ihre guten Gründe. Bakhuizen verdankt feinen Ruf einer Zeit, die für die malerifchen Vorzüge eines Gemäldes keinen Sinn mehr hatte und dasfelbe vielmehr nach dem dramatifchen oder poetifchen Inhalt beurtheilte, den fie darin fuchen zu müffen glaubte. Von einem Seemaler verlangte man im vorigen Jahrhundert die Schilderung der entfeffelten Mächte des Meeres; ein Vernet, ein Loutherbourg, ein Bakhuifen entfprachen in ihren „Seeftürmen" und „Schiffbrüchen" diefer Auffaffung, die auch in unferem Jahrhundert während der ganzen romantifchen Zeit die vorherrfchende war und noch immer einen Theil des grofsen Publikums, namentlich die fogenannten Gebildeten beherrfcht. Der „Inhalt" eines Bildes war eben der Mafsftab, nach dem man dasfelbe faft ausfchliefslich beurtheilte. Die moderne naturaliftifche Richtung der Kunft und Kunftanfchauung hat damit vielleicht gar zu gründlich aufgeräumt; nicht was dargeftellt ift, fondern nur wie es gemalt ift, foll jetzt bei der Beurtheilung eines Bildes ausfchliefslich mafsgebend fein.

Vom rein malerifchen Gefichtspunkte aus wird es allerdings fchwer, den Bildern des Bakhuifen auch nur eine bedingte Bewunderung abzugewinnen. Selbft abgefehen von jenen früher befonders gefchätzten grofsen Seeftürmen, die fchon durch das Nachdunkeln der Schatten und das Durchwachfen des Grundes von unerfreulichfter Wirkung find, laffen auch die früheren hellen Bilder von anfpruchsloferen Motiven feinere malerifche Qualität meift vermiffen. Wie der ganzen Colonie friefifcher Künftler aus der deutfchen Nachbarprovinz, die meift in Amfterdam ihre Lehrzeit durchmachten und dort oder in Emden thätig waren, geht auch dem Bakhuifen echter malerifcher Sinn entfchieden ab. Seine Bilder pflegen bunt in der Färbung, kalt und metallifch im Ton, unruhig in der Wirkung zu fein. Ausnahmen find namentlich in der fpäteren Zeit des Künftlers felten. Der fpäteren Zeit gehört nach der Infchrift

1695
L BAK

die „leicht bewegte See" der Weffelhoeft'fchen Sammlung an. Dennoch ift diefelbe auch in den Schatten noch vollftändig klar, trotz der reichen Färbung nicht bunt und hart. Im Motiv ift das Bild gleichfalls anziehend durch feine Anfpruchslofigkeit und Wahrheit, fo dafs Bakhuifen wenigftens in feiner fpäteren Zeit gar nicht beffer vertreten fein kann.

Nach Waagen's Catalog hätte die Sammlung noch ein zweites kleineres Werk des Künftlers aufzuweifen, eine leicht bewegte See mit Boten, das auf der Verfteigerung der Campe'fchen Galerie in Leipzig erworben wurde. Die ungewöhnlich helle, ruhige Beleuchtung, die klare Färbung hat wohl den Befitzer beftimmt, die Richtigkeit der Bezeichnung anzuzweifeln und das Bild vielmehr für ein Werk des Jan van der Capelle zu halten. Ich möchte aber unbedingt an der alten Beftimmung fefthalten. Nicht nur ift die Bezeichnung auf einem im Waffer fchwimmenden Pfahl

L BACK 1658

augenfcheinlich echt: auch Behandlung und Auffaffung des Bildes haben mit Van der Capelle nichts gemein, während fich verfchiedene Jugendwerke Bakhuifen's in der gleichen Art aufführen laffen. Offenbar ift hier Willem van de Velde in feinen früheften Werken das Vorbild des Künftlers. An die frühen Bilder diefes Künftlers erinnern die aufserordentlich einfache, faft nüchterne Compofition, die Behandlung der zahlreichen kleinen Wellen, das gleichmäfsige Licht, die hellen, blafsröthlichen Lichter.

Gleichzeitig finden fich neben diefer fpäten farbigen Richtung der holländifchen Kunft auch noch Nachzügler der älteren Tonmalerei, namentlich in den kleineren Städten Hollands. Ein charakteriftifches Beifpiel dafür ift, in feinen feltenen Gemälden, der Alkmaarer Künftler Jan Theunisz Blankerhof.[1] Houbraken, der für die Biographien der Künftler aus Alkmaar die dortigen Urkunden befonders gut benützt hat, wird auch in feinen Angaben über Blankerhof von den neuerdings veröffentlichten Urkunden faft vollftändig beftätigt.

Nach Houbraken wurde Blankerhof 1628 zu Alkmaar geboren, machte dort bei verfchiedenen Künftlern feine Schule durch und ftarb zu Amfterdam im Jahre 1669. In den Gilderegiftern ift der Künftler 1640 als Schüler des Arend Cinceer angegeben; 1649 wird er als Meifter in die Gilde aufgenommen; im Jahre 1659 ift er fchon in Amfterdam anfäfsig, wo er fich am 5. April diefes Jahres mit Catharina Aerts van Wyck vermählte; am 2. October 1669 wurde der Künftler auf dem Wefterkerkhof begraben. Wenige Tage darauf wurde bekanntlich auch Rembrandt auf demfelben Kirchhofe beftattet. Der Umftand, dafs in den Kirchenbüchern eine Notiz über die Witwe des Blankerhof unmittelbar hinter der Eintragung der Beftattung Rembrandt's gemacht wurde, hat zu dem Mifsverftändnifs verleitet, dafs hier von der Witwe Rembrandt's die Rede fei. So war eine Reihe von Jahren von der Catharina van Wyck als der dritten Frau Rembrandt's die Rede.

Blankerhof's frühzeitiger Tod und fein unftätes, unruhiges Leben, von dem Houbraken des Längeren erzählt, fcheinen der Grund zu fein, dafs nur einige wenige Bilder des Künftlers erhalten find. Zwei gröfsere Gemälde in der Galerie zu Augsburg, ftille See mit Schiffen in der Nähe der Küfte, find ziemlich nüchterne Veduten, in denen fich in der einförmig grau-braunen Färbung ein Nachfolger der Richtung der Vlieger und Porcellis verräth. Das kleine Bild, welches Herr Weffelhoeft vom Künftler befitzt, ift diefen beiden Gemälden wefentlich überlegen. Schon in der Compofition, die von der Küfte aus einen Blick auf das Meer mit einer dichten, am Horizont fich aufthürmenden Wolke zeigt; die Bewegung der Wellen, die Zeichnung der Wolken und des Bootes find fein empfunden und fcheinen, ebenfo wie die Behandlung, auf den Einflufs des Jacob van Ruisdael hinzuweifen, mit dem Blankerhof in Amfterdam zufammentraf. Der klare graue Ton beherrfcht die Färbung fo fehr, dafs das Bild faft monochrom wirkt. Auch in diefem Tone fteht dasfelbe dem Ruisdael am nächften; freilich nur in deffen Winterftücken, in denen diefer Ton auf einer feinen Beobachtung der Natur beruht, während hier diefe Einförmigkeit der Färbung nicht ganz motivirt ift.

Blankerhof war mehrmals in Rom, wo er in der Künftlerwelt den Beinamen Maat führte. Auf feinen Reifen foll er die italienifchen und griechifchen Küften befahren haben und den Studien auf diefen Fahrten die Motive feiner Bilder entlehnt haben. Die eben genannten Gemälde geben zwar einfache Motive von der holländifchen Küfte. Allein deshalb brauchen wir Houbraken's Angabe doch nicht in Zweifel zu ziehen; denn verfchiedene holländifche Marinemaler benützten die ausgedehnten Handelsbeziehungen Hollands im mittelländifchen Meere zu Fahrten an den Küften desfelben mit den

[1] Blankerhof oder Blankenhof, nicht aber Blankhof wie man den Kunftler feit Houbraken zu nennen pflegt, ift der Name desfelben in den Urkunden von Alkmaar und Amfterdam gefchrieben

Kauffahrern ihrer Landsleute. Dies ift unter anderen der Fall mit Reynier Nooms, der wohl nach feinen weiten Seefahrten den Beinamen Zeeman führt, mit dem er felbft feine Bilder zu bezeichnen pflegt. Die wenigen beftimmten Angaben, die wir über den Künftler befitzen — er foll 1612 in Amfterdam geboren und dort thätig gewefen fein — werden uns aus den Daten und einzelnen Vorwürfen feiner Gemälde und Radirungen einigermafsen beftätigt. Seine Gemälde find mit Vorliebe den Küften des adriatifchen Meeres entlehnt. Dies ift auch der Fall mit dem Bilde, welches die Weffelhoeft'fche Sammlung vom Künftler aufzuweifen hat. Die felfige Küfte und die Bauart der kleinen Hafenftadt zeigen Motive aus Iftrien und Dalmatien. Der feine graue Ton, in dem die reichen Farben der Abenddämmerung nur angedeutet find, verräth den Amfterdamer Künftler, der unter dem Einfluffe des Simon de Vlieger grofs geworden ift. Diefer Ton und die Beleuchtung find freilich fo nordifch, dafs der Künftler wohl fchon feit Jahren den Süden nicht mehr gefehen hatte, als dies Bild entftand. Dasfelbe befand fich früher in der Sammlung von Hutten zu Würzburg.

Auch von dem erften Meifter unter den Marinemalern Hollands, vom jüngeren Willem van de Velde hat die Weffelhoeft'fche Sammlung ein charakteriftifches Gemälde aufzuweifen, eine „Stille See mit Booten und Schiffen", deffen warme, fonnige Stimmung Holzapfel in feiner Radirung wirkungsvoll und treu zum Ausdruck gebracht hat.

DAS THIERBILD UND DAS STILLLEBEN DER HOLLÄNDER.

NACH guter alter holländifcher Sitte hatte Nicolaus Hudtwalcker fein Efszimmer mit einer Reihe ftattlicher Gemälde der grofsen niederländifchen Thier- und Stilllebenmaler ausgeftattet. Eines derfelben, das grofse prächtige Stillleben von Frans Snyders haben wir fchon kennen gelernt. Von den holländifchen Meiftern find Melchior Hondecoeter, Jan Weenix, David Wyntrack mit je zwei Bildern, Rachel Ruyfch und Cornelis de Heem mit je einem Werke vertreten.

Melchior Hondecoeter, „ohne Rival in der Darftellung des lebenden Federvieh's", wie Waagen fich bei Befchreibung des gröfseren und zuerft erworbenen Bildes in der Weffelhoeft'fchen Sammlung ausdrückt, verleugnet doch nicht ganz das falfche Pathos, welches in den gleichzeitigen Gemälden hiftorifchen und fittenbildlichen Inhalts, ja felbft in den Landfchaften und Thierbildern der holländifchen Schule fich geltend macht. Der Künftler zahlt in dem in manchen feiner Bilder hervortretenden Streben, die einfachen Motive des Hühnerhofes grofsartig dramatifch zu beleben, einen kleinen Tribut an den Verfall der holländifchen Kunft, welche fonft in Hondecoeter's Charakteriftik der Thiere, in feiner Beobachtung des Thierlebens, in dem Reichthum, der Kraft und Harmonie der Farben, im Helldunkel und in der energifchen malerifchen Behandlungsweife einen ihrer zahlreichen Triumphe feiert.

Beide Gemälde der Weffelhoeft'fchen Sammlung gehören fchon durch ihr Motiv zu den befonders beliebten Werken des Künftlers. Den „Hühnerhof", erft vom jetzigen Befitzer erworben, gibt die Radirung von Deininger in der Kraft und Pracht der Färbung, im Helldunkel, in der leichten Behandlung der Federn des prächtigen, aufgeblähten Cochinchina-Hahnes fo charakteriftifch wieder, dafs mir eine Befchreibung des Bildes erfpart wird. Das zweite, fehr umfangreiche Gemälde des Künftlers ftammt aus der Sammlung Slagregen in Amfterdam. Waagen nennt es eines der beften Werke des Hondecoeter. Die Mitte des Bildes, zugleich der Glanzpunkt desfelben, ift ein Pfau, der auf einem Steinpoftament fitzt; neben ihm hockt das Weibchen. Vorn ruft eine weifse Henne, erfchreckt über den

Stelzvogel, der auf ſie zuläuft, ihre Küchlein zuſammen, während der Hahn in ſtolzer Sorgloſigkeit hinter ihr ſteht. Auch dieſes Bild iſt durch eine der Compoſition entſprechende reiche Färbung ausgezeichnet, die durch ein ausgebildetes Helldunkel zu harmoniſcher Wirkung zuſammengeſtimmt wird.

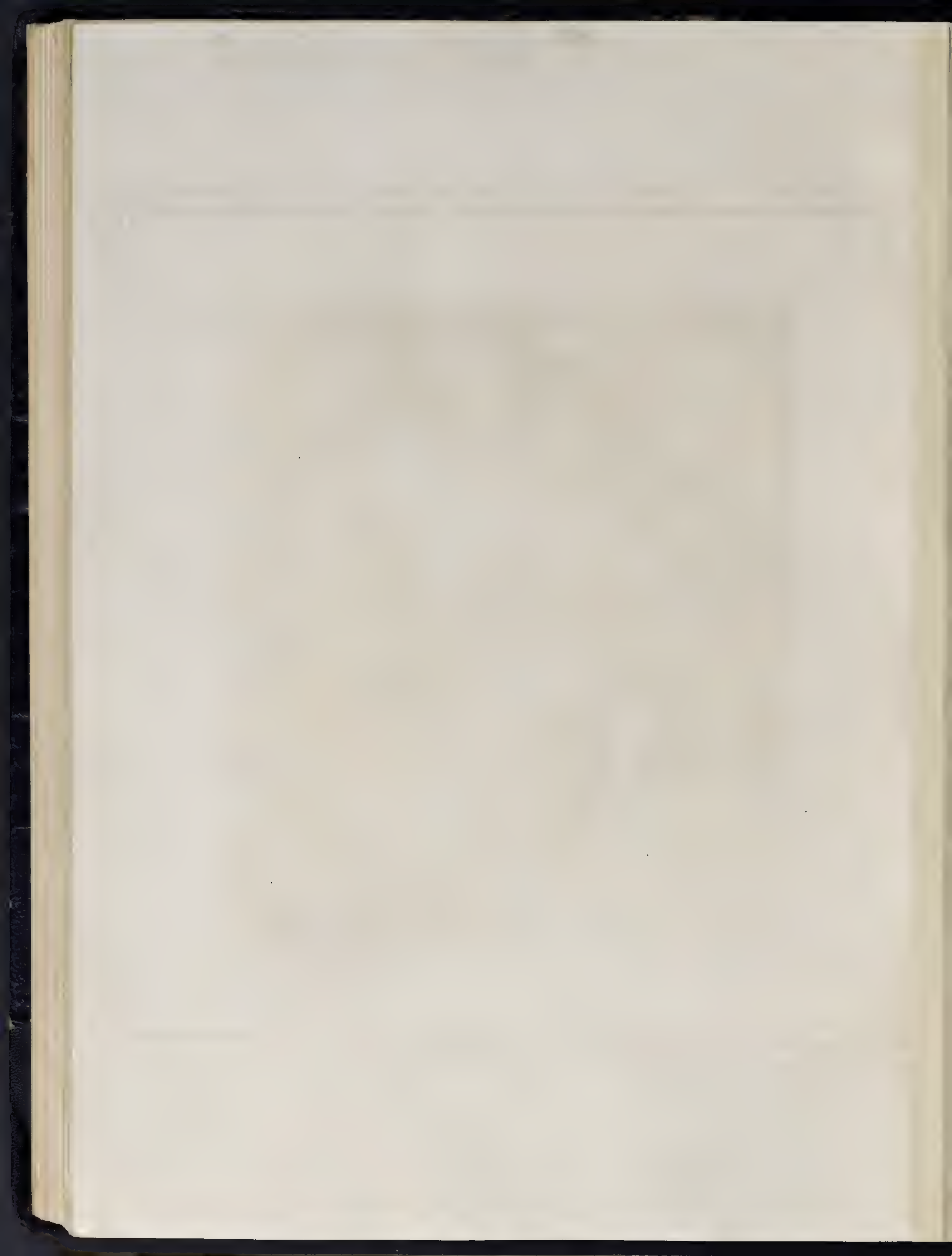
Wo Jan Weenix einmal ausnahmsweiſe in den Motiven ſeinem wenig älteren Landsmanne nachfolgt, ſteht er entſchieden hinter dieſem zurück; es fehlt ihm in ſolchen Bildern die Lebendigkeit in der Auffaſſung, die Pracht und Kraft der Farben. Dagegen iſt er in jenen berühmten Stillleben von todten



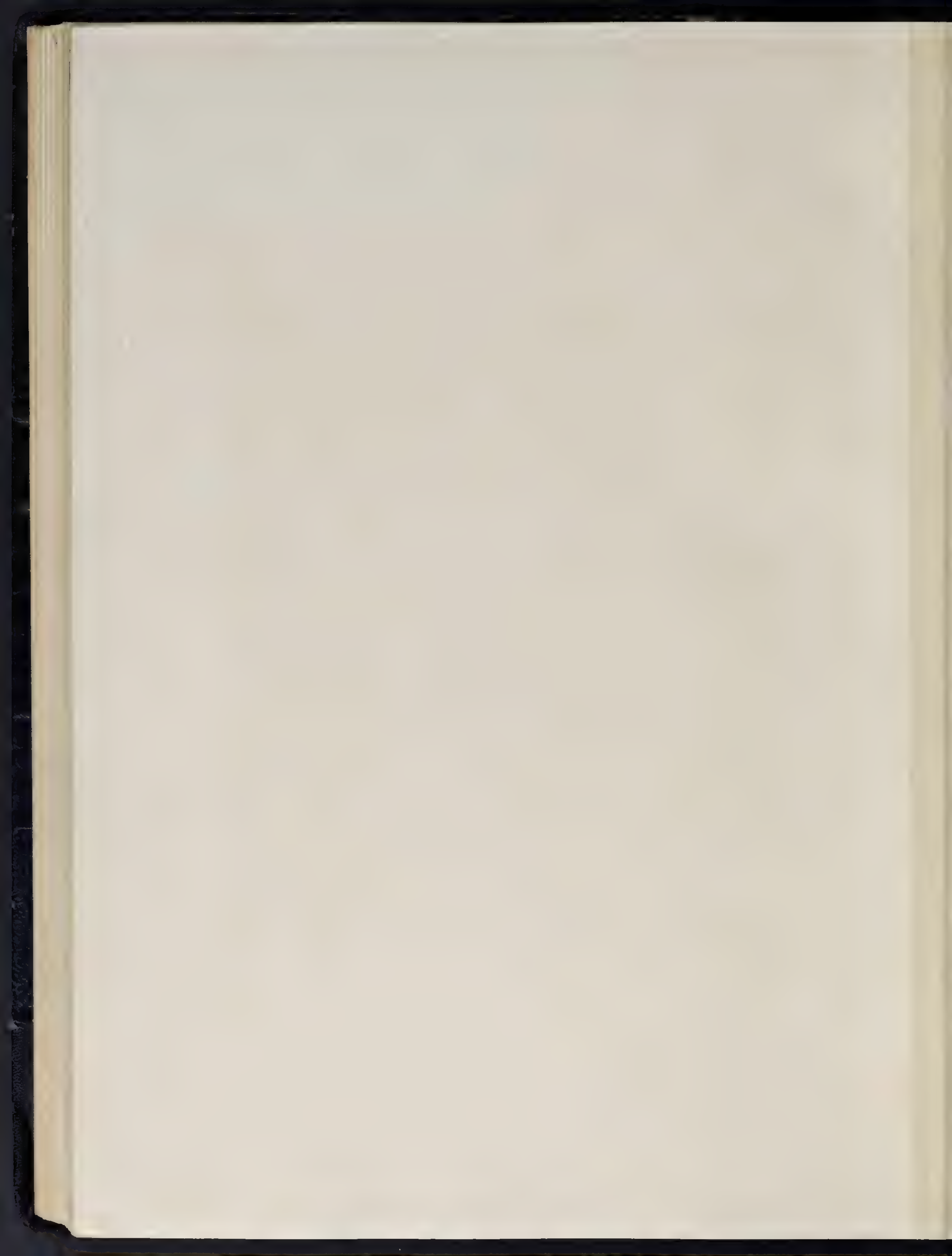
Jan Weenix, „Der Blumenſtrauſs".

Thieren, die ihm ganz eigenthümlich ſind, ein ebenſo groſser Meiſter wie Hondecoeter in ſeinem Fach. Gewöhnlich iſt die Beute der Jagd das Motiv, welches der Künſtler in ſeinen Bildern zur Darſtellung bringt: ein Haſe, ein paar Rebhühner, ein Faſan und einige kleinere Vögel mit buntem Gefieder liegen im Vordergrunde eines Parkes vor einer groſsen Steinvaſe oder am Fuſse eines Baumes; daneben die Flinte, Pulverhorn und anderes Jagdgeräthe in reichſter Ausſtattung. In der meiſterhaften Wiedergabe des Thierpelzes und der Federn iſt Weenix unübertroffen. In ſeinen Farben iſt er freilich nicht ſo prächtig und aufdringlich wie Hondecoeter, aber nicht minder fein und noch gewählter, dabei im Ton zarter. Die hohe künſtleriſche Vollendung und Naturtreue und die auſserordentlich decorative Wirkung dieſer groſsen Stillleben machen die hohen Preiſe begreiflich, welche für dieſelben gezahlt werden. Das









Gemälde diefer Art in der Weffelhoeft'fchen Sammlung gehört wohl zu den früheren Werken des Künftlers. Dafür fpricht der Anfchlufs an die fpäteren Gemälde feines Vaters, Giovanni Baptifta Weenix, fowie das Alter des neben dem todten Wilde dargeftellten jungen Jägers, in welchem man mit Wahrfcheinlichkeit des Künftlers eigenes Bildnifs erblickt.

Vor diefem grofsen wirkungsvollen Bilde möchte ich einem kleineren Werke des Jan Weenix aus deffen fpätefter Zeit doch noch den Vorzug geben; einem Gemälde mit abweichender Darftellung, einem Blumenbouquet, das die Bezeichnung *J. Weenix f. 1712* trägt. Der beiftehende Holzfchnitt nach Raudner's Zeichnung gibt ein gutes Bild der Compofition und Wirkung. Ich glaube, dafs man Jan Weenix in folchen Blumenftücken unmittelbar neben den, freilich grundverfchiedenen Blumen-Brueghel und felbft über Meifter wie Jan van Huyfum ftellen darf. Die Anordnung ift ungefuchter und malerifcher, namentlich auch der landfchaftliche Hintergrund, welchen Weenix regelmäfsig hinter dem Bouquet anbringt. Dazu kommt eine aufserordentlich malerifche Behandlungsweife und Färbung, die eine ganz eigenthümliche Anziehungskraft ausübt, während die Blumenftücke des Jan van Huyfum immer eine etwas kalte und glatte Wirkung ausüben und durch ihre Behandlung an Porzellanmalerei erinnern. Die Berliner Galerie hat ein ähnliches Blumenftück von der Hand des Künftlers aufzuweifen, das in jeder Beziehung wie das Gegenftück des Weffelhoeft'fchen Bildes erfcheint. Es ift daher auch wohl gleichfalls in den letzten Lebensjahren des Künftlers entftanden.

Wie fehr Weenix in folchen Bildern der berühmten Blumenmalerin Rachel Ruysch überlegen ift, beweift felbft ein fo gutes Werk derfelben, wie es die Weffelhoeft'fche Galerie befitzt. Neben der Blumenvafe von Weenix, deren Gegenftück diefes Gemälde in der Galerie bildet, erfcheint die Behandlung der Rachel gequält, die Färbung kalt und fchwer. Bezeichnet ift das Bild: *Rachel Ruyfch MDCXCI.*

Auch von De Heem's Hand fchmückt ein grofses Stillleben die Wand des Efszimmers. Waagen hat dasfelbe „mit Wahrfcheinlichkeit" dem Jan Davidsze zugefchrieben; der jetzige Befitzer gibt ihm den befcheideneren Namen Cornelis de Heem. Wie ich glaube, mit Recht. Allerdings fchliefst fich das Bild in der Anordnung und der Auswahl der Gegenftände, wie in ihrer Wiedergabe auf's Engfte an fpätere Werke des Jan Davidsze de Heem an. Allein die Behandlung ift doch breiter und weicher und vielmehr für Cornelis bezeichnend, der ja in feinen beften Werken feinem Vater und Lehrer ganz nahe kommt.

Der grofse Abftand der älteren und jüngeren Richtung der holländifchen Malerei tritt uns vielleicht kaum in einem anderen Zweige derfelben fo deutlich entgegen wie im Thierftücke und im Stillleben. Man vergleiche nur die Hühnerhöfe eines Melchior Hondecoeter mit dem Federvieh des David Wyntrack, der nur etwa fünfzehn bis zwanzig Jahre älter gewefen fein kann als Hondecoeter. Statt der reichen prächtigen Localfarben dort ift die Färbung hier durch einen hellgrauen Ton gebrochen; ftatt des Helldunkels nüchterne klare Tagesbeleuchtung; ftatt künftlerifch abgewogener Compofition eine beinahe zufällige Zufammenftellung der einzelnen Thiere; ftatt eines einheitlichen Motives und felbft eines gewiffen Pathos in der Auffaffung die einfachfte, ungefuchte Charakteriftik. Gerade diefe letztere läfst uns aber zuweilen an Wyntrack's Bildern reinere Freude haben, als an den weit kunftvolleren Werken des jüngeren und berühmteren Meifters.

Wyntrack's Gemälde find felten. Den Grund dafür erfahren wir durch die neuefte Forfchung: David Wyntrack wurde im Jahre 1657 zum Rechtsconfulenten (ordinaris clerck) der Staaten Holland

und Weft-Friesland ernannt und war als folcher bis zu feinem Tode 1678 im Haag thätig. Der in diefer Stellung fehr befchäftigte Jurift konnte natürlich nur in feltenen Mufeftunden malen. Gelegentlich fcheint er auch kleine Thiere in die Bilder von befreundeten Landfchaftsmalern gemalt zu haben. So glaube ich in den Gänfen und Enten einer Landfchaft des Hobbema vom Jahre 1667 in der National-Gallery zu London die Hand des Wyntrack zu erkennen, dem ich auch die Waffervögel auf dem „Sumpfe" des Jacob van Ruisdael in der Akademie-Galerie zu Budapeft und in einigen anderen Bildern desfelben zufchreiben möchte.

Die mir bekannten Werke des Wyntrack find in der That faft alle vor feiner Anftellung im Haag entftanden. Die Eremitage in St. Petersburg befitzt deren drei; zwei Gegenftücke vom Jahre 1643 und eine grofse Meierei von 1656, fämmtlich in ihrem landfchaftlichen Theil von Jan Wynants ausgeführt. In einem Bilde des Mufeums Kunftliefde zu Utrecht vom Jahre 1652 ift die Landfchaft von der Hand des Joris Verhaege. In anderen Bildern, zum Beifpiel im Suermondt-Mufeum zu Aachen, in verfchiedenen kleineren Bildern der früheren Zeit im Privatbefitz zu Berlin u. f. f., hat wohl Wyntrack felbft den unbedeutenden landfchaftlichen Hintergrund diefer Gemälde ausgeführt.

Herr Weffelhoeft befitzt zwei Gemälde des Künftlers, in denen die Landfchaft von jenen beiden eben genannten Mitarbeitern des Wyntrack herrührt, von Joris Verhaegen und Jan Wynants. Erfteres, das kleinere der beiden Bilder, ftammt aus der Sammlung Weyer in Köln, wo die Landfchaft dem Hobbema zugefchrieben wurde. Doch laffen fchon Färbung und Behandlung auf die Entftehung des Bildes um das Jahr 1650 fchliefsen, wodurch jede Betheiligung des Hobbema, der damals noch ein Kind war, ausgefchloffen ift. Die fieben kleinen fchnatternden Enten, die vorn am Waffer find, zeigen die feine Beobachtung und treffende Charakteriftik des Wyntrack. Dasfelbe ift in höherem Mafse mit den lebensgrofsen Thieren in der Landfchaft des Jan Wynants der Fall, Enten und Gänfen auf einer Wafferfläche, über welche man in eine Landfchaft mit italienifchen Formen blickt. Befonders ausgezeichnet ift eine weifse Haubenente im Vordergrunde. Die Entftehung diefes Bildes fcheint mir fchon nach dem Jahre 1657, dem Zeitpunkte feines Eintritts in die Staatsftellung, vielleicht fchon etwa zehn Jahre fpäter zu fallen.



VERZEICHNISS DER KÜNSTLER,

AUF DEREN WERKE IM TEXT NÄHER EINGEGANGEN IST.

INHALT.

TEXT:

KUNSTBEILAGEN AUSSER TEXT.

TEXT-ILLUSTRATIONEN.

INITIALEN UND VIGNETTEN.

Buchftabe *D* Seite 3 aus der Hyperotomachie des Poliphilo.
Initialen und Schlufsvignetten nach J. *von Wiefer*.

